МАСТАЦТВА

ТЭАТР

ISSN 0208–2551

№3(252)200

БЕЛАРУСКІ ТЭАТР СЁННЯ



ДУХОЎНАСЦЬ І ТЭАТР
СТО ГАДОЎ БЕЗ ЧЭХАВА
"АДКРЫТЫ ФАРМАТ" У МІНСКУ



ДУХОЎНАСЦЬ І ТЭАТР

БЕЛАРУСКІ ТЭАТР СЁННЯ

3



Р. ЯНКОЎСКІ



В. САЛЕЕЎ



Б. ЛУЦЭНКА

Ёсць праблемы так званай павышанай складанасці. Да шэрагу такіх і адносіцца праблема, аб якой напярэдадні Міжнароднага дня тэатра разважаюць доктар філасофскіх навук, заслужаны дзеяч культуры РБ, тэатральны крытык В.А. Салееў, народны артыст РБ, заслужаны дзеяч мастацтваў РБ, мастацкі кіраўнік НАДТ імя М.Горкага Б.І. Луцэнка, народны артыст СССР, лаўрэат прэміі "За духоўнае адраджэнне" 2003 года Р.І. Янкоўскі.

ДУХОЎНАСЦЬ І ТЭАТР

Ёсць праблемы так званай павышанай складанасці. Да шэрагу такіх і адносіцца праблема, аб якой напярэдадні Міжнароднага дня тэатра разважаюць доктар філасофскіх навук, заслужаны дзеяч культуры РБ, тэатральны крытык В.А. Салееў, народны артыст РБ, заслужаны дзеяч мастацтваў РБ, мастацкі кіраўнік НАДТ імя М.Горкага Б.І. Луцэнка, народны артыст СССР, лаўрэат прэміі "За духоўнае адраджэнне" 2003 года Р.І. Янкоўскі.

В. Салееў. Я бы хацеў спачатку паразважаць вельмі каротка пра два гэтыя першапачатковыя пытанні: што ёсць духоўнасць, на вашую думку, і хто такі духоўны чалавек? І, канешне, прабачце філосафа за філасофскае пытанне, ці абумоўлівае глабалізацыя духоўны крызіс. Гэта ў якасці прэамбулы. А далей вы вольныя распавесці пра ўсё, што вам жадаецца.

Прыкладам, я пачну. Ёсць меркаванне, якое пануе і на сёння, што класічнае разуменне духоўнасці з'яўляецца адзіным і вызначальным. Чаму так думаюць? Таму што ў нас семдзесят год панавала пэўная ідэалогія. І гэтай ідэалогіяй, быццам, замянялася паняцце духоўнасці. У класічным разуменні духоўнасць – гэта толькі тое, што звязана з верай. Нават руская ці беларуская мова рэагуе на гэта наступным чынам: «духоўная асоба» – гэта служка царквы ці касцёла. Сёння, дзякуй Богу, мы жывём у час, калі існуе свабода сумлення, калі цэрквы будуюцца, а не разбураюцца. Але для большасці нашых людзей гэта застаецца адзінай, я падкрэсліваю, меркай духоўнасці. Як вы глядзіце на гэтую праблему?

Б. Луцэнка. У азначэнні духоўнасці заўсёды знойдуцца нейкія прабелы. І на мой погляд, не слушна, што «духоўная асоба» вызначае духоўнасць. Што ж такое «духоўны чалавек»?.. Духоўны чалавек – гэта той, які жадае нас прылучыць да вечнасці, да Бога. Калі я гляджу спектакль і ён прылучае мяне да вечнасці, я кажу, што ў ім закладзена «міна духоўнасці». Калі не закладзена, я смяюся, я рагачу – ну, нармальны, добры спектакль, смешны, трагічны, які заўгодна, але ён не далучае нас да іншай існасці. І вось мы апошнім часам звярнуліся да п'есы Кладэля «Апавяшчэнне Марыі» па заказу Хрысціянскага адукацыйнага цэнтра на чале з Уладыкам Філарэтам. Не проста заказаў, але і матэрыяльна дапамог ажыццявіць. А ўзнік гэты праект зусім выпадкова. Рыгор Даўтяла на адным з прыёмаў кажа: «Барыс Іванавіч, мы б хацелі, каб вы паставілі Кладэля ў вашым тэатры». Я пытаю: «Якую п'есу?» – «Апавяшчэнне Марыі». «Я не чытаў...» Шчыра сказаў і трошкі пачырванеў. Ён кажа: «Я вам прынясу!» Я прачытаў. Я мушу сказаць, не ўсё я там зразумеў, не пра ўсё здагадаўся. Потым я пачаў учытвацца, унікаць у гэтую праблему. І мне здалося, што п'еса проста выдатная. Я рады, што ў нас адбылася гэтая прэм'ера, што спектакль ужо ідзе на сцэне нашага тэатра. Спектакль задумваўся, як заклік да прымірэння паміж праваслаўем і каталіцызмам. Бо заказ быў праваслаўным, а падзеі ў п'есе каталіцкія. І мне было асабіста прыемна, што на гэтым спектаклі быў Уладыка Філарэт, што побач з ім сядзеў нунцый, прадстаўнік Папы. Сядзелі і католікі, і праваслаўныя. І разам суперажывалі таму, што адбываецца на сцэне. І разам плакалі, і спачувалі героям. Уладыка Філарэт нават у сваім лісце пазначыў, што ў спектаклі: *«Вы ствараеце каркас для прымірэння людзей»*. І гэта важнае пытанне. Калі спектакль сапраўды стварае каркас для прымірэння розных людзей, розных рэлігій, розных народаў, то ў гэтым таксама ёсць заклік да духоўнага пачатку.

Уважаемый Борис Иванович! Уважаемые сотрудники театра!

Позвольте выразить слова сердечной благодарности и искреннего восхищения вашей талантливой деятельностью и, особенно, вашим творческим отношением к работе над постановкой драмы-мистерии Поля Клоделя «Извещение Марии».

Искусство – символическое выражение чувств, мыслей и пережитого опыта, которое не может быть артикулировано иначе, это знак идентификации, это язык, и оно имеет образовательное значение. Все эти качества важны как для диалога, так и для общения.

Ваш вклад является поистине неоценимым сокровищем не только для возрождения и распространения христианского искусства и для духовного единения христианских народов в силе братства и любви, но эта постановка очень полезна и для всего нашего общества, так как утверждает нравственные идеалы.

С искренним уважением,
Митрополит Минский и Слуцкий,
Патриарший Экзарх всея Беларуси.

В. Салееў. У канцы 2000 года ў нас адбылося сумеснае паседжанне Акадэмій навук Расіі і Беларусі «Вынікі XX стагоддзя». Я там выступаў у адной з секцый. І тэмай майго выступлення была менавіта духоўнасць, яе сучаснае паняцце.

Калі зыходзіць з адвечнага, як слушна заўважае Барыс Іванавіч, то бок калі прызнаць, што слова «вера» было на пачатку ў тым ліку і сучаснага разумення духоўнасці, я адначасова, як сучасны філосаф, лічу неабходным дадаць да яго яшчэ тры. Гэтыя тры словы: «ісціна», якое вы таксама назвалі, хаця трактоўкі яе могуць быць розныя. Вы ж ведаеце, што Шры Раві Шанкар скажа адно, а ў Біблії напісана «я ісціна, я пуць», а навуковец лічыць, што ісціна – гэта проста веды, пацверджаныя на практыцы. Аднак не будзем спрачацца. Побач з верай і паняццем ісціны патрэбны яшчэ два дарагіх для мяне паняцці. Гэта «дабро», як грунт «маральнасці», «этычнасці», і «прыгажосць», якая стварае эстэтычную частку культуры, мастацкую. Усё разам і дае нам сучаснае паняцце духоўнасці. І ў ёй самае галоўнае, вы слушна сказалі, адвечныя рэчы, якія застаюцца назаўсёды, ва ўсіх чатырох гэтых кампанентах, як я пішу ў сваіх кніжках, "ядро культуры". Пры любым грамадстве існуе ядро культуры, якое складаецца з чатырох гэтых сфераў. Ёсць інстытуцыі, якія выпрацоўваюць гэтыя кампаненты. У нас трагедыя, што «дабро» раней выпрацоўвалі сям'я і царква. А сёння ні тое, ні іншае.

Б. Луцэнка. Чаму? Царква сёння таксама...

В. Салееў. Дай Бог! Таму патрэбныя нядзельныя чытанні. Або, скажам, інстытуцыяй для прыгажосці з'яўляецца мастацтва. Навука з'яўляецца інстытуцыяй для сапраўдных ведаў.

Б. Луцэнка. Мэта навукі, безумоўна, абагульненне досведу чалавецтва. Стаць на навуковы пункт гледжання – значыць абагульняць...

В. Салееў. А духоўны чалавек, пяройдзем на асобу, гэта чалавек, які ўтрымлівае хаця б чатыры гэтыя аснаванні. Хаця бы. І я магу даказаць, што наш селянін XIX стагоддзя шмат больш духоўны за сучаснага доктара навук. Таму што ён меў шчырую веру. І ў яго была, па большай частцы, сапраўдная маральнасць.

Б. Луцэнка. Вы правільна закранулі слова «дабро». Калі чалавек не мае заклікаў да дабрыні, далей няма чаго рабіць.

В. Салееў. Як вы, Расціслаў Іванавіч, разумееце духоўнасць?

Р. Янкоўскі. Я веруючы чалавек, вельмі веруючы. Гэта ў нас у сям'і і ў родзе. Я хаджу ў царкву і, на жаль, не заўсёды знаходжу сапраўдную духоўнасць у той царкве, якую я шаную, якой я пакланяюся, разумееце. Таму што калі ты стаіш на споведзь у нашай праваслаўнай царкве да аднаго духоўніка, да яго – вялікая чарга. А другі, глядзіш, свабодны – два-тры чалавекі. Пытанне невыпадковае, таму што гэта тая самая "духоўная" асоба, якая стаіць паміж табой і Госпадам. І вось адзін мае да гэтага здольнасці, а другі не. Адзін супадае сваім духоўным бокам з чалавекам, з якім ён размаўляе, а другі – слухае гэтак між іншым. Я стаю і думаю: «Я да яго таксама не пайду». Я лепей перад іконай стану дома, у мяне іконы добрыя, выдатныя. Кепскіх ікон не бывае, яны ўсе добрыя. І лепей я праз іх з Госпадам Богам паразмаўляю, падзялюся, адкрыю тое, у чым вінаваты. А вінаваты бываю часцяком. Таму што ўсе мы людзі грахоўныя... Таму нават у царквы, нават у царквы не заўсёды існуе тая духоўнасць, да якой мы імкнёмся. А тое, што Філарэт прыйшоў у тэатр на гэты спектакль, – гэта вялікая справа, таму што ў святароў

Працяг на стар. 6.

МАСТАЦТВА

№ 3 (252)
сакавік 2004

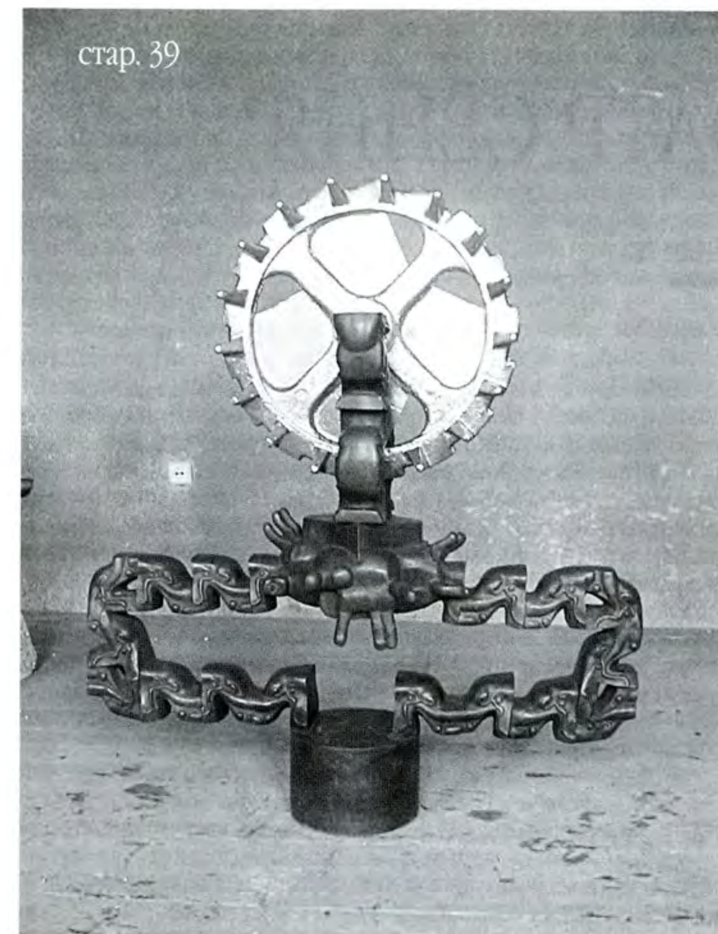
Аналітычна-асветніцкі часопіс па пытаннях тэорыі, гісторыі і практыкі нацыянальнага і сусветнага мастацтва

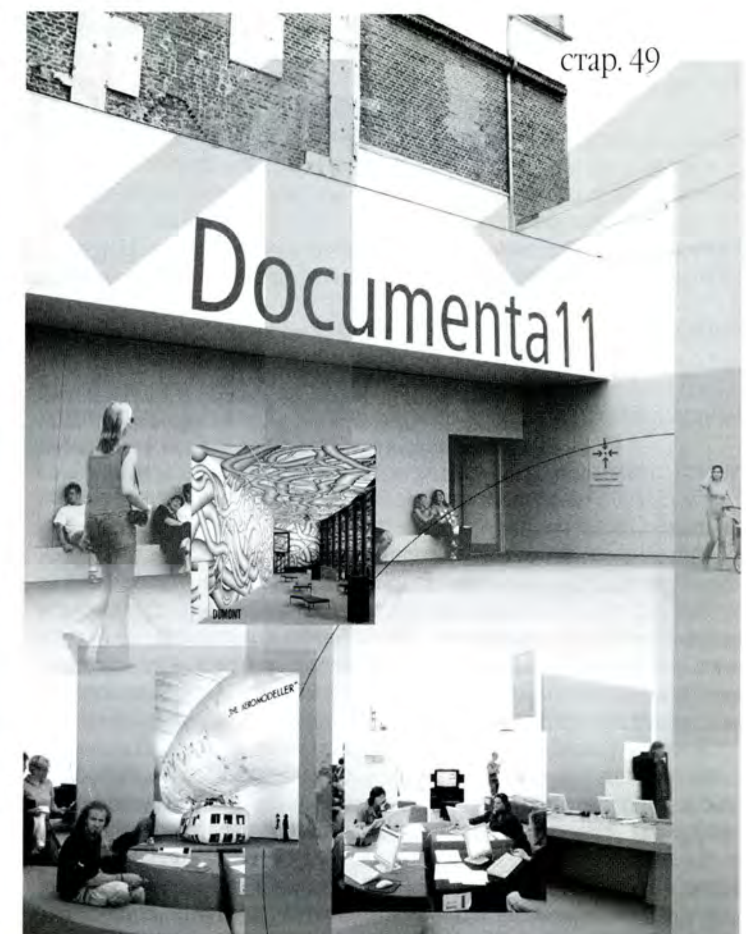
Заснавальнік – Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь

Выдаецца са студзеня 1983 года

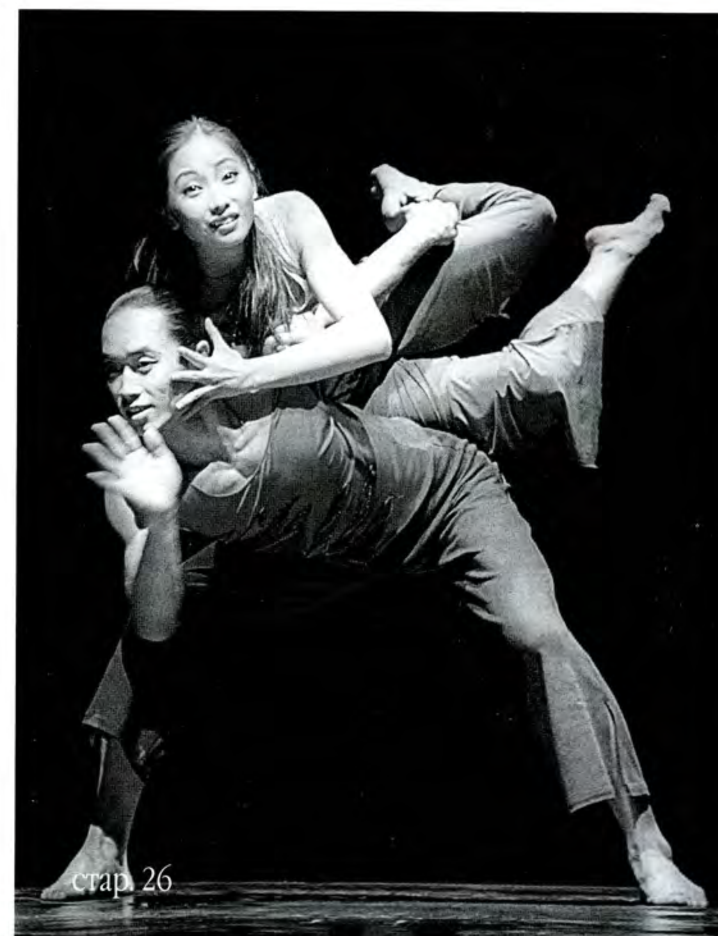
Адрас рэдакцыі:
220029, Мінск,
вул. Чычэрына, 1.
Тэл: 289-34-67,289-34-68,
234-57-41 (аддзел рэкламы),
234-57-23 (бухгалтэрыя/факс).

Выдавец – рэдакцыйна-выдавецкая ўстанова «Культура і мастацтва».
Выдавецкая ліцэнзія ЛВ № 554 ад 17 студзеня 2003 г.


стар. 39



стар. 49


стар. 26


стар. 8

БЕЛАРУСКІ ТЭАТР СЁННЯ*

Віктар Рыбчынскі

"Тэатр – важнейшая частка культурнага жыцця любой краіны і ў той жа час частка культуры ўсяго чалавецтва; таму відавочна, што новы тэатр створаць толькі тыя краіны, якія цэняць сваю культуру і маюць планы шырокага культурнага абнаўлення – словам, маюць свой светапогляд."

Міхаіл Чэхаў[1]

Сёння мы з'яўляемся сведкамі чарговага ўздыму цікавасці гледачоў да тэатра. Пры гэтым стан сучаснага беларускага тэатра ацэньваецца па-рознаму. Адны гавораць аб яго заняпадзе, у лепшым выпадку – застоі. Другія лічаць, што беларускі тэатр адраджаецца. Абодва бакі прыводзяць доказы, якія сведчаць аб справядлівасці іх пункту гледжання: успамінаецца мінулае, звяртаецца ўвага на тэатральныя падзеі ў суседзяў, і ўсё гэта параўноўваецца з тым, што маецца на беларускай сцэне сёння.

А тэатры рэспублікі працягваюць жыць уласным жыццём, даючы новы пажытак для роздуму, аналізу і чарговых высноў. Пры гэтым рэжысёры і большасць сур'ёзных акцёраў не звяртаюць значнай увагі на меркаванні тэатразнаўцаў і крытыкаў наконт сваёй дзейнасці, таму што рэдка застаюцца задаволенымі тымі матэрыяламі, якія з'яўляюцца ў друку. Справа тут не ў чыімсьці хвалебным ці незадаволеным стаўленні да праробленай якім-небудзь тэатрам працы, а, у большасці выпадкаў, у недастатковым абгрунтаванні ацэнак, якія даюцца.

Такім чынам, тэатр існуе сам па сабе, а тыя, хто пра яго піша, нават шчыра імкнучыся прынесці тэатру хоць якую-небудзь карысць, – адвяргаюцца і, вынікае, "выкарыстоўваюць тэатр у асабістых інтарэсах". Парадаксальна, але замест неабходнага двум бакам супрацоўніцтва і дыялога ў наяўнасці калі не варожае супрацьстаянне, то, як мінімум, "халодная вайна".

Натуральна, тэатр не можа быць флюгерам, які будзе круціцца ў той бок, куды падзьме той ці іншы крытык, але відавочная і прытворная глухата з боку тэатра да чыіхсьці меркаванняў.

Вядома, адну з прычын адсутнасці зваротнай сувязі паміж тэатрам і тымі, хто дае ацэнку яго дзейнасці, варта шукаць у стане і якасці самой крытыкі, якія, на думку майстроў сцэны, з'яўляюцца нездавальняючымі.

Але відавочна і тое, што беларускі тэатр сам сябе вылучае на ролю гэткай безабароннай ахвяры.Такія паводзіны тэатра не толькі не выклікаюць павагі, але і пераўтвараюць крытыку ва ўвасабленне злога пачатку, нават калі тая імкнецца выступіць у якасці апекуна ці дабрадзея. Сам тэатр вінен у нездавальняючасці ўласнага становішча, бо шмат у чым правакуе на пэўнай якасці адносіны да сябе, якія ўзмацняюцца яшчэ і тым, што жыццёвы вопыт "ахвяры" ставіць сапраўднасць яе прэтэнзій пад вялікае сумненне.

Што ляжыць у аснове такіх адносін беларускага тэатра да самога сябе, а таксама асобныя рысы яго сённяшняга стану з'яўляюцца прадметам наступных меркаванняў.

Геаграфічнае становішча любой краіны дыктуе яе жыхарам не толькі ўспрыманне навакольнага асяроддзя, але і ацэнку якасцей уласнага ўнутранага жыцця. Л.Гумілёвым[2] даказана ўздзеянне геаграфічных ландшафтаў, асаблівасцей мясцовасці, у якіх пражывае той ці іншы этнас, на якасці яго характару, тэмпераменту і г.д. Людзі заўсёды будуюць сваё жыццё ў суадносінах з тымі прыроднымі ўмовамі, якія іх акружаюць і накладваюць свой адбітак як на спецыфіку іх дзейнасці, так і на асаблівасці характару, светапогляд, культуру. Так і наш край лясоў, азёр і балот знаходзіў сваё адлюстраванне ва ўнутраным свеце нашага народа.

***Артыкул публікуецца ў якасці палемікі. Асобныя меркаванні аўтара не супадаюць з поглядамі рэдакцыі. Разам з тым рэдакцыя спадзяецца, што і іншыя аўтары, спецыялісты, аматары тэатра змогуць выказаць свае меркаванні па звышактуальнай праблеме нацыянальнай мастацкай культуры.**

Мы, беларусы, у колішнія часы былі больш цэласнымі і самадастатковымі. Сёння ж мы пазбаўлены той унутранай трываласці, якой валодалі раней. Мы слаба прывязаны да сваёй зямлі, да сваіх каранёў, увесь час азіраемся то направа, то налевРыгор ШАУРА,а, то на Захад, то на Усход. Нам рэдка падабаецца тое, што мы бачым, як з аднаго боку, так і з другога. Пры тым існуе відавочная супярэчлівасць паміж нашай, што ідзе з далёкага мінулага, самадастатковасцю, якая дазваляе нам быць інертнымі і цяжкімі на пад'ём, і адначасова зняважлівымі адносінамі да сябе як да глухой правінцыі.

Разам з тым да халоднай разважлівасці Захаду нам яшчэ далёка. Мы беражліва адносімся да патрабаванняў чалавечай душы, яе пакутаў, здольныя адчуць прыроду яе пачуццяў. Нам бліжэй і больш зразумелая мова песень сэрца і танца душы, чым сухі і абыякавы голас інтэлекту. Мы ўжо не здольныя безаглядна жыць, але нам усё ж даражэй, няхай знікаючае, як водар, пачуццё жыцця, чым раўнадушнае рацыянальнае разважанне аб ім.

Мы больш бядуем аб тым, што згубілі і вяртання да чаго ўжо не будзе, чым імкнёмся зазірнуць у сваю недалёкую будучыню; са значнай доляй непрыемнай пагарды адварочваемся ад адкрытай жорсткасці зняверанага ва ўсім розуму, больш глядзім па баках, не выдаткоўваючы належнай увагі розным аспектам і патрабаванням свайго ўнутранага свету. Недаацэньваем сябе, ці то саромеемся, ці то баімся разгарнуць у поўнай меры тыя якасці, якімі валодаем. Да свайго цяперашняга мы ставімся як да нечага другасортнага. Быццам сапраўднае, рэальнае жыццё праходзіць толькі ў Маскве ці Нью-Йорку.

Тэатр не можа жыць адлучаным, адасобленым ад народа жыццём. Ён з'яўляецца носьбітам тых вартасцей і заган, дробных і глабальных рыс, якія ўласцівы характару ўсяго народа і якія ў сканцэнтраваным выглядзе ўвасабляюцца перад людзьмі, што знаходзяцца ў глядзельнай зале. У тэатры выяўляюцца відавочныя і скрытыя запатрабаванні грамадства. Узровень гэтых запатрабаванняў і сапраўдная патрэба ў іх рэалізацыі вызначаюць энергетычнае ўзаемадзеянне паміж сцэнічнай пляцоўкай і публікай.

На сцэне сёння амаль няма сапраўдных герояў, шчырых трагедый і моцных пачуццяў, бо яны нашаму грамадству непатрэбныя. Не тое, што яны зусім непатрэбныя, але, відавочна, гістарычна так склалася, што мы вымушаны падсвядома берагчы самыя балючыя кропкі ў сваім арганізме і не адважваемся выкарыстаць нават асацыятыўную і эстэтызаваную магчымасць перажыць нешта, што нагадвае нам аб болю і пакутах. За рэдкім выключэннем усялякая сур'ёзная размова на сцэне не вытрымлівае сур'ёзнага тону да канца і пераўтвараецца ў бездадносную гісторыю, якая не абавязвае чалавека быць адказным за свае ўчынкі і за сваё жыццё.

Але захаваная ўнутраная напружанасць шукае свайго выхаду і знянацку знаходзіць яго ў тых жа камедыях і фарсах, калі праз акцёрскія твары і галасы раптам прарываюцца такія трагічныя інтанацыі, пасля якіх робіцца пасапраўднаму балюча за ўвесь народ, за ўсю краіну, якая хаваецца ад сябе самой.

Дзейнасць акцёра залежыць ад разумення ім той грамадскай місіі, якую ён сабой і праз сябе выяўляе. У сувязі з гэтым, з аднаго боку, узнікаюць пытанні аб веданні акцёрамі псіхалагічных, сацыяльных і іншых задач, якія яны абавязаны ставіць перад сабой і вырашаць. А таксама аб магчымасці тых з акцёраў, якія гэта разумеюць, рэалізоўваць сябе, свой талент і сваю настроенасць на служэнне ў самым высокім сэнсе гэтага слова. "Вялікі артыст у нейкія моманты сапраўды адрываецца ад зямной паверхні і аглядае з вышыні палёту лёс народа, усведамляючы сябе яго часткай..."[3]

А з другога боку, адначасова ўзнікае і пытанне аб сапраўднай неабходнасці свядомага ўдзелу акцёраў у сваёй працы. Магчыма, сляпая прафесійная дзейнасць шмат каго з іх проста адпавядае ўзроўню самаўсведамлення грамадства ў цэлым?

Тэатр – адзіны інстытут, дзе жывы чалавек мае зносіны з жывым чалавекам. Акцёр дзякуючы выключнай спецыфіцы сваёй працы звязаны з сённяшнім штодзённым жыццём людзей. Яго мастацтва грунтоўнае толькі "тут і зараз". Тое, які бок яго асобы, якая грань яго таленту пры гэтым карыстаецца найвялікшым попытам, – паказчык самаацэнкі, глыбіні і сур'ёзнасці ўспрымання грамадствам самога сябе на дадзеным прамежку часу. Акцёр можа мець патрэбу выказваць трагічныя старонкі сваіх здольнасцей і індывідуальнага разумення жыцця, але калі грамадства не гатова да абвостранага перажывання такіх старонак быцця, то гэта акцёрскае імкненне застанецца хутчэй за ўсё нерэалізаваным. Або трагічная роля будзе аддадзена таму, хто спрафануе яе найбольш балючы змест.

У агульнапрынятым сэнсе добры акцёр з'яўляецца тым акумулятарам, які кандэнсуе ў сваім унутраным свеце настроі, мары аб будучым, пакуты мінулага, затоеныя жаданні, заглушаныя страхі і іншыя складнікі неўсвядомленага жыцця сучаснага яму грамадства. І калі ён выходзіць на сцэну, то ўвесь гэты кангламерат самых разнастайных патаемных імкненняў пры спрыяльных умовах (адпаведным драматургічным матэрыяле і пастановачным вырашэнні) робіцца для публікі наяўным і адчувальным.

Дарэчы, класічная драматургія змяшчае ў сабе цэлы комплекс патэнцыяльных магчымасцей дзеля вынясення на паверхню самых актуальных праблем сучаснасці, які, пры акуратных адносінах да аўтараў, прызнаных класікамі, не дазваляе скочвацца да тэндэнцыйнага выдзірання злабадзённых тэм з цэльных твораў. А значыць, зберагаецца магчымасць узнімаць самыя балючыя пытанні сучаснасці не груба, а больш тонка, асэнсавана і экалагічна.

У тэатральным мастацтве няма нічога залішняга альбо дарэмнага. У тэатры знаходзіць сваё ўвасабленне ўсё ўнутранае, непрыметнае павярхоўнаму погляду жыццё грамадства. Адносіны да тэатра ўрада і моцных гэтага свету не толькі выяўляюць іх сапраўднае стаўленне да свайго народа, але і шмат распавядаюць аб той надзеі на будучыню, якую яны звязваюць з гэтымі людзьмі, з іх культурай, з іх непаўторнасцю.

Арганізацыя і дзейнасць тэатра адпавядаюць не толькі ўзроўню патрэбы ў ім з боку грамадства, але і тых задач, якія перад тэатрам ставяцца, і сродкаў для забеспячэння рэалізацыі гэтых задач.

Рэальнасць сённяшняга дня такая, што народ у асноўным больш заклапочаны сваім матэрыяльным дабрабытам, чым духоўным узроўнем сваёй культуры. А для дзяржавы тэатры не з'яўляюцца той арміяй, якая магла б ахоўваць межы маральнасці і духоўнасці яе народа. Тэатры ўяўляюць сабой хутчэй партызанскія атрады, якія складана ўзяць пад цвёрды чыноўніцкі кантроль і кіраўніцтва. Перад тэатрамі магчыма ставіць якія-небудзь стратэгічныя задачы, але не тактычныя варыянты іх вырашэння. Таму канчатковыя вынікі тэатральнай дзейнасці аказваюцца малапрадказальнымі. Складваецца ўражанне няхай міфічнай, але незалежнасці тэатраў, якая не столькі палохае, колькі раздражняе.

Аднак пры ўсёй уяўнай вольнасці на сённяшні дзень адпрацаваліся патаемныя рычагі не толькі кіравання тэатрамі, але і ціску на іх. Па свайму эканамічнаму стану тэатры рэспублікі ўсё больш пачынаюць прыпадабняцца антрэпрызе. Дзяржавай на тэатр выдаткоўваецца толькі нейкі мінімум сродкаў, які з цяжкасцю дазваляе зводзіць канцы з канцамі, у распараджэнні тэатраў – стацыянарныя сцэнічныя пляцоўкі, і гэта амаль усё. Дзе дастаць сродкі на чарговыя пастаноўкі і на рэстаўрацыю і абнаўленне старых спектакляў – галаўны боль кіраўніцтва тэатраў.

Эканамічная сітуацыя не з'яўляецца адзіным сур'ёзным аргументам, які апраўдвае "рэшткавыя" адносіны да нацыянальнай культуры. Фінансавыя праблемы заўсёды былі, ёсць і будуць ва ўсякім грамадстве. Але калі верыць у свой народ, калі ёсць турбота не толькі аб паўнаце народнага страўніка, але і аб яго духоўным здароўі, – тады сродкі ўкладаюцца ў культуру і мастацтва, а дакладней у такі ненадзейны аб'ект, як людзі, якія прысвяцілі сваё жыццё гэтай сферы чалавечай дзейнасці. А між тым увага, напрыклад, да акцёраў, адносіны да іх могуць быць сёння перададзены перафразаванымі словамі паэта: "Можа, зоркі і загараюцца, але гэта нікому не патрэбна".

Здаецца, зусім нядаўна фраза "Глядзіце – хто да нас прыйшоў" вымаўлялася ў адносінах да тых новых людзей, да якіх мы самі не мелі ніякага дачынення. Гэтыя новыя людзі былі аб'ектам нашага больш ці менш зацікаўленага назірання нават не збоку, але хутчэй некалькі зверху. Сёння мы ўжо не толькі ведаем герояў, да якіх адносілася гэта фраза, але і "дабрачынна" робім вымушаныя крокі насустрач ім – "гасцям", якія занялі цяпер становішча "гаспадароў". Пры гэтым немагчыма адназначна сказаць, ці знаходзімся мы на шляху да саміх сябе, вызваляючыся ад колішніх памылковых поглядаў, ці здраджваем сабе. Вядома, грамадства цалкам, як і чалавек паасобку, яўляе сабой нейкі згустак духоўных каштоўнасцей, патаемных глупстваў, новых ідэй і шчырых памылак. Толькі час расстаўляе ўсё па сваіх месцах і дае правільныя адказы на самыя пакутлівыя пытанні.

Але сёння, каб быць жывым, тэатру неабходна прышчэпліваць да свайго арганізма нешта новае, дагэтуль іншароднае, і адлучаць зусім аджылае. У такой сітуацыі цяжка пазбегнуць памылак. Пры гэтым не трэба забываць, што чалавечыя каштоўнасці, усё, што ў той ці іншай меры звязана з духоўнасцю і сапраўднай чалавечай мудрасцю, хоць і знаходзіцца недзе ва ўнутраным свеце чалавека, але ў той жа час і ўзвышаецца над канфліктамі сённяшняга дня.

У тэатральным жыцці рэспублікі склалася такое становішча, калі шмат каму з творчых асоб па-старому жыць і працаваць ужо не хочацца, а па-новаму, з прычыны аб'ектыўных эканамічных умоў існавання тэатраў і суб'ектыўных, звязаных з унутранымі праблемамі кожнага канкрэтнага творчага калектыву, няма рэальнай магчымасці.

Сёння глядач вярнуўся ў тэатр. Гэта сведчыць аб тым, што ў грамадстве наспела патрэба размовы "па душах". Ці задавальняе тэатр гэту патрэбу? У асобе некаторых сваіх прадстаўнікоў – так, несумненна. Амаль у кожным тэатры ёсць творцы ці нават групы творцаў, якія не могуць не рэагаваць на тыя запыты, з якімі прыходзіць у тэатр сучасны, у тым ліку культурна дасведчаны і духоўна развіты глядач. Але ў цэлым – не. Размова "па душах" можа адбыцца, толькі калі ў наяўнасці поўны давер да суразмоўцы. Мне невядомы такі калектыў, які адпавядаў бы неабходным патрабаванням. Сёння ў адносінах з гледачом тэатры вымушаны больш кіравацца асабістымі меркантыльнымі інтарэсамі, чым імкненнем служыць яго духоўным запатрабаванням. Гэта не добра і не дрэнна. Гэта наша рэальнасць. Хтосьці з творцаў задыхаецца ў існуючай атмасферы масавай культуры і ўсё большай яе запатрабаванасці з боку значнай колькасці публікі, а хтосьці адчувае сябе як рыба ў вадзе, выкарыстоўваючы ўсе сродкі для рэалізацыі асабістых амбіцый.

Як доўга працягнецца цяперашні зварот гледача да тэатра ў надзеі знайсці ў ім сябра і шчырага суразмоўцу – невядома. Але магчымасць стаць такім сябрам, такім суразмоўцам тэатр можа ўпусціць. Праблема не ў тым, што "свята месца пуста не бывае" і месца тэатра выкарыстае які-небудзь іншы від мастацтва: ніша, якую займае тэатральнае мастацтва ў жыцці грамадства, нязменная. Хутчэй само грамадства вымушана будзе свае найбольш высокія запатрабаванні, што шукаюць рэалізацыі, выціснуць у якісьці далёкі закутак асабістай падсвядомасці, а сапраўдную патрэбу замяніць якім-небудзь сурагатам. Вядома, калі такое адбудзецца, то ніхто не паставіць гэта ў віну нейкаму канкрэтнаму тэатру. Але ў выніку тэатр увогуле, каб адпавядаць новаму ўзроўню ўжо больш нізкагатунковых запатрабаванняў грамадства, вымушаны будзе паблажліва дэградзіраваць.

Не маюць рацыі тыя, хто лічыць, быццам тэатр ніколі нікога нічому не навучыў. Гэта не так. Тэатр можа неўзаметку дапамагчы вырашыць індывідуальныя праблемы асобнага чалавека, аслабіць яго, нябачныя чужому воку, унутраныя канфлікты. Ніштo не здатна замяніць тэатр у справе здабывання новага вопыту, звязанага з духоўнымі запатрабаваннямі і пошукамі гармоніі ў сённяшнім дне. А яшчэ тэатр здольны многае пранікнёна распавесці аб нашай зямлі і яе людзях, што дапамагло б выцягнуць нас з той "чорнай скрыні", у якой мы нібыта схаваныя цяпер ад большасці іншых народаў.

Становішча, у якім тэатр знаходзіцца ў тыя ці іншыя перыяды сваёй дзейнасці, ёсць паказчык патрэбы грамадства глядзець праўдзе ў вочы, весці шчырую гаворку аб існуючых праблемах. Пры гэтым тэатральнае мастацтва заўсёды патрабуе ад тых, хто ім займаецца і яго стварае, самааддананасці і пэўнай ахвяры. Але віны якога-небудзь канкрэтнага тэатра, рэжысёра або акцёра ў стане тэатральнай справы цалкам ў рэспубліцы няма і быць не можа. Дзеячы тэатра з'яўляюцца заложнікамі свайго часу, свайго гледача і культурных запатрабаванняў тых, хто стаіць на чале дзяржавы, і тых, хто яшчэ горш, хто валодае грашыма.

Беларускі тэатр у сваім цяперашнім стане з усяе сілы імкнецца захаваць уласцівую яму годнасць і несці вечнае і добрае.

Пажадаем яму поспеху ва ўсіх сэнсах.

[1]Чехов Михаил. Литературное наследие. В 2-х томах. Т. 2. Об искусстве актёра / Сост. И.И.Аброскина, М.С.Иванова, Н.А.Крымова. М., 1986. С. 559.

[2]Гумилёв Л.Н. Этногенез и биосфера Земли М., 2002. С. 560.

[3]Захаров Марк. Контакты на разных уровнях. М., 1987. С. 270.

Духоўнасць і тэатр

***П*рацяг. Пачатак на стар. 1.**

ёсць нейкая думка, маўляў, акцёры – гэта відачынства, раздваенне. Я Філарэту пра гэта казаў: «Вы ведаеце, ёсць сапраўднае пранікненне акцёра, можа быць у тым ці іншым кавалку па ўсёй ролі, і гэта не раздваенне». Гэта, канешне, не раздваенне, як любы від мастацтва па сутнасці. Я магу прывесці прыклад на паэзіі. Паэзія – гэта сканцэнтраваная духоўнасць. Сапраўдная паэзія.

Давай поедем в город, где мы с тобой бывали,
Года, как чемоданы, оставим на вокзале.
Года пускай хранятся, а нам храниться поздно.
И пусть нам чуть печально, но бодро и морозно.
Уже дозрела осень до синего налива,
Дым, облако и птица летят неторопливо.
Ждут снега. Листопады недавно отшуршали,
Просторно и свободно в осеннем полушарьи.
И все, что было зыбко, разрозненно и розно,
Мороз скрепил слюнями, как ласточкины гнезда.
И вот ноябрь на свете, огромный, просветленный,
И кажется, что город стоит ненаселенный.
Так много сверху неба, садов и гнезд вороньих,
Что не замечаешь людей, как посторонних.
О как я поздно понял, зачем я существую,
Зачем гоняет сердце по жилам кровь живую,
И как порой напрасно давал страстям улечься,
И что нельзя беречься, и что нельзя беречься...

Вось вам, калі ласка, духоўны верш, найтанчэйшы верш. Вось калі людзі перасталі гэта разумець, пачалі гэта закідваць, адмаўляць і цікавіцца толькі дэтэктывамі, трылерамі, тады наступіла катастрофа. Дабрыня, сумленне і, канешне, адносіны да прыроды.

Б. Луцэнка. Давайце, калі Расціслаў Іванавіч закрануў тэму чалавека, не будзем чыніць супрацiў. Мы забываем часам пра простыя рэчы, якія закранаюцца, прыкладам, у прачытаным вершы. Я вось памятаю: я іду, адчуваю сябе добра, а мяне пытаюць, маўляў, што ў цябе з вачыма. І я пачаў пужацца, што ў мяне здарылася? А трэба ж нават чалавека, які не зусім добра выглядае, падтрымаць.

Р. Янкоўскі. Я табе чытаў гэты верш, але ж я не сказаў перад гэтым, што чалавек – такая складаная істота, якая мае ўласныя ўзлёты і падзенні. Як прыгожа, калі падчас сваіх узлётаў побач з табой радасныя вочы і ўсмешкі. І як жудасна, калі падчас твайго падзення гэтыя вочы тухнуць і калі няма пляча, на якое ты можаш абаперціся. І вось я чытаў з радасцю верш гэты і падымаю тост за тое плячо, на якое ты можаш абаперціся.

В. Салееў. Але ёсць духоўны пачатак, настоены на думцы. Паглядзіце, як у Вінакурава:

"Грязен и одеждою и телом,
Диоген вошел в огромный зал,
Где Платон меж роз в хитоне белом
На пиру роскошном возлежал.
Злобный киник, нищий и скиталец,
Разлегшись по полу, крикнул он:
Попираю я, – и поднял палец –
Гордость, что живет в тебе, Платон.
И мудрец, высокий лоб морщиня,
Поднял чашу, влагою плеща.
Диоген, кричит твоя гордыня
Через дыры твоего плаща".

Вось тут ёсць думка. Гэта філасофскі тэкст. І разам з тым усё, што мы абмяркоўвалі. Звязана з вечнасцю...

Р. Янкоўскі. Я не кажу пра метафары, справа не ў гэтым. А тую складанасць чалавечых пачуццяў, успрымання жыцця, яднанне з вечнасцю, з прыродай, з каханай, з дзіцём, са старым, з тваёй Радзімай, з чым заўгодна. Калі вось гэта знікае, пачынаецца катастрофа. Напрыклад, эпідэмія гэтай папсы! Гэта не толькі ў нас, але і ва ўсім свеце. Выпусташанасць нават у музыцы. Калі музыка найвыдатная, тады сядзіш і пранікаешся, думаеш: «Божа! Як яна пранікае ў мяне!.." А калі слухаеш гэты... хард-рок, так бы мовіць, калі толькі суцэльны рытм і дзеля яго паўтараецца нейкая лухта. Тады ўсё можна давесці да абсурду.

А духоўнасць... Гэта нараджэнне дзіцяці і жаданне мець яго, мець уласны працяг. Гэта рэч натуральная, хоць сёння даходзіць да таго, што могуць дзіця кінуць, адмовіцца ад яго, мала таго, забіць. Калі думаеш, жанчына народжана, каб працягваць род, і робіць страшныя рэчы. Гэта тое, што вы слушна заўважылі, аснова асноў: калі ў чалавеку закладзена і выхавана дабрыня і культура, тады гэты чалавек цікавы. Духоўнасць ва ўсім. Вось мой персанаж у «Перад заходам сонца». Канешне, каханне старога, яно асаблівае і яно вельмі абмежаванае ў часе. Гэта як глыбокі ўздых, і ўжо час выдыхаць, трэба выдыхаць, а не хочацца. Не хочацца, вось як! Адсюль яна і нясмелая, і беражлівая.

В. Салееў. Вы менш кажаце, чым вы робіце на сцэне! Вось такое вы робіце ў Букееве.

Р. Янкоўскі. Адсюль духоўнасць ва ўсім, што пранікае вам у сэрца, вам у душу, калі вы неабыякавы. Бо што страшна, чаго я баюся больш за ўсё ў жыцці. Гэта заганы чалавечыя – з Барысам Іванавічам мы іх абмяркоўвалі. Гэта зайздрасць, абыякавасць і здрада. Вось гэтыя катэгорыі, яны пазбаўлены ўсялякай духоўнасці. Хоць можна сказаць і так: чалавек злуецца, гэта што, бездухоўна?! Чаму? Гэта не бездухоўна. Гэта праява чалавечай эмоцыі, ён можа памыляцца. Гэта жывы чалавек, які рэагуе на тую ці іншую падзею. Ці радуецца. А вось пустата – значна страшнейшая за эмоцыю. Пустата, нават у мастацтве. Тым больш у нашым драматычным мастацтве. Я не супраць метафарычнасці. Я за яе. Але калі яна пачынае падмяняць чалавечае, што нараджаецца ў акцёру. Тады таксама наступае катастрофа. Я паважаю Някрошуса ўжо даўно, між іншым, мы з Барысам Іванавічам глядзелі «Дзядзьку Ваню» ў свой час, і нам спадабалася. Было цікава, але гучалі ўжо галасы, маўляў, гэта не рускі спектакль, трошкі літоўскі. Аднак сёння Някрошус так заблытвае чалавека ўнутрана, што той не ўспрымае многа і хутка стамляецца. Ад гэтай механічнасці рэжысёра. Акцёр больш у сто разоў яму б сыграў, чым ён паказвае ў гэтым плане. Вось сцэна Трафімава з Раneўскай. Каб паказаць дваістасць асобы Пеці, божа, ён нават пад стул лезе і туды, і сюды. А ці патрэбна гэта? І Ранеўская ў яго не атрымалася. Вось у «Современнике» Няёлава мела бліскучы поспех. Гэта дзівосная, чароўная актрыса зрабіла найвыдатна.

В. Салееў. А Дзямідаву вы бачылі?

Р. Янкоўскі. Так! Геніяльная работа. Я бачыў Ранеўскіх вельмі шмат, і многія мне не падабаліся. У Пітэра Брука і ў Пітэра Штайна мне не спадабалася. А вось гэтыя дзве і, напэўна, Яблачкіна, якую цалкам, на жаль, не бачыў, бачыў асобныя кавалкі. А ў Някрошуса поўны пралёт. Глядзіш кавалак акцёрскі – пуста. Пуста! Хоць ёсць і выдатныя рэчы. Напэўна, у мастацтве трэба заўважаць і тое, і іншае. Калі Лапахін купляе сад, яму сорамна прызнацца. Выпівае гарэлку, яму перадаюць гэты ключ: вось вазьміце ключ ад усяго. І раптам птушкі. Увесь час ідзе гукавы рад. Іх дзве, тры, дзесяць, дваццаць, сто, тысячы, я не ведаю колькі, птушкі зліліся ў такі магутны хор такога пратэсту, проста сімфонія нейкая. Лапахін хапаецца за галаву і ўбягае. Або калі Гаеў у выкананні Ільіна, у гэтым берэце смешным, звяртаецца да шафы і звяртаецца да Фірса...

В. Салееў. Пабудавана сапраўды здорава.

Р. Янкоўскі. Але ўся бяда ў тым, што каб было таленавітае злучэнне і аднаго і другога, тады, напэўна, было можна... Ну нездарма ж рускі тэатр заўсёды быў такім унутрана напоўненым, псіхалагічным. Заходні тэатр больш халодны, больш рацыянальны. Але мы зайшлі ў нейкія іншыя рэчы. Я хацеў сказаць, што духоўнасць – гэта перш за ўсё сумленне і дабрыня. Гэта выяўляецца і ў адносінах да бліжняга, і ў адносінах да сабакі, які кінуты, у адносінах да дзіцяці, у адносінах да людзей, гэта стаўленне да сябра, мужа.

Б. Луцэнка. Мы сапраўды ўжо шмат развжалі пра духоўнасць. Але каб мы не задурылі адзін аднаму галовы цытатамі, трэба паразважаць пра канкрэтныя праблемы тэатра, праблемы крытыкі, праблемы прапаганды тэатра праз друк, праблемы аб'ектыўнасці ў друку.

Р. Янкоўскі. Мне здаецца, што ў аснове сваёй крытыка перажывае свае не лепшыя часы...

В. Салееў. Я амаль згодны.

Р. Янкоўскі. Я зараз скажу чаму. Я ведаю крытыкаў розных: і майстроў прызнаных, і гэтых маскоўскіх дзяўчынак. На жаль, у нас за рэдкім выключэннем не крытыка, а так... камедыя лялечная. Гэтая вялікая прафесія. Не тэатразнаўца, а менавіта тэатральны крытык, – а ў нас адно падмяняецца іншым. А тут гэтыя неглыбокія маскоўскія дзяўчынкі. Хуценька праглядзела, потым – раз-раз! А галоўнае: па схеме. Ёй, вы бачыце, арыгінальней захацелася сказаць, і неглыбока ў выніку. А я ўспамінаю Свабодзіна. Як Свабодзін глядзеў спектакль «У прыцемках», за які мы прэміі атрымалі ў Маскве. «Што ж гэта такое! Гэта ж сярэдняя п'еса! Чаму ж яе аднолькава глядзіць і малады, і сталы? Чаму спачуваюць, чаму плачуць, чаму такія паўзы, чаму мяне гэта так захапляе? А чаму гэтая п'еса ў іншых тэатрах не пайшла?»



На здымку: Расціслаў Янкоўскі, Вадзім Салееў, Барыс Луцэнка.

Б. Луцэнка. Ён піша, што тэатр знайшоў дакладны струмень. На шчасце, у нас захавалася. І пры сустрэчы сказаў, калі мяне ўбачыў, і расцалаваў. Толькі яго ўжо няма.

Р. Янкоўскі. Апошні з магікан!

Б. Луцэнка. Вось хто дакладна разумеў і фармуляваў! Пісаў: «Таму што на сцэне ідзе трагедыя нашага часу».

В. Салееў. Цудоўны тэкст!

Б. Луцэнка. І не важна, што спектакль не 2х2=5, не 2х2=7. Свабодзін не забыў пра трох выдатных акцёраў. Цэлыя вялікія кавалкі пра Янкоўскага, пра Корчыкава і пра Зою Асмалоўскую. Яны атрымалі ўсе спецпрызы. Ён рэкамендаваў гэты спектакль у «Галасы гісторыі». Гэта сучаснасць, але таксама і гісторыя.

Р. Янкоўскі. Вось калі крытык нават не хваліць, а задумваецца, разумее цябе. Можа, не згаджаецца, але разумее. Вось гэта паважлівае, і гэта размова вялікая. Ці патрэбна крытыка? Сёння мы, акцёры, дайшлі да таго, што пайшла яна да халеры. Нічога не ведаю, сам сабе крытык. Гэта несур'ёзна, але гэта таму, што адны стаміліся ад другіх. Тэатральны крытык у адрозненне ад тэатразнаўцы павінен быць табула раса – чыстая дошка – каб зразумець задуму аўтара. Па-другое, павінен разбірацца ў спецыфіцы ігры акцёра. Як развіваецца акцёр на сцэне, з чым прыйшоў акцёр... Павінна быць структура. Часцяком я бачу неразуменне крытыкі. Бо яшчэ важна, каб быў духоўны пачатак у таго, хто глядзіць. Калі крытык сам бездухоўны, але патрабуе ад тэатра духоўнасці, ён ніколі не ўспрыме тое, што на сцэне. Ён нават не зразумее і будзе папракаць, што тэатр не выканаў заказ.

Б. Луцэнка. Крытык павінен разумець, па якіх законах будуецца спектакль. Вось калі ён зразумеў законы, выкрыў: «Барыс, ты стварыў спектакль па такіх законах, а тут ты яго парушаеш! А тут у цябе акцёры не дацягваюць. А тут музыка проста лішняя»... Тады мы на роўных размаўляем!

Я хачу прывесці прыклад. Быў такі, царства яму нябеснае, Аркадзь Якаўлевіч Скір, ён ужо памёр. І з ім адбылася гэтая гісторыя, пасля якой я пачаў больш уважліва сачыць за тым, што адбываецца навокал. Вы памятаеце, некалі прыязджала прыватная калекцыя, што прывезла сюды Мадзільяні. Я студэнтам яшчэ быў, усё думаў, ну заўтра пайду, ну паслязаўтра, ну праз дзень. Ой, заўтра зачыняецца ўжо, ну пабягу. Бягу. Гэта так... Ага, Мадзільяні. Вачэй няма, нейкі колер. Ага. Арыгінал, падумаў я, вось пры сустрэчы магу сказаць, я Мадзільяні бачыў у арыгінале. Падумаеш. І раптам я бачу: стаіць мой выкладчык Аркадзь Якаўлевіч Скір, глядзіць і... не тое слова – захапляецца. На вачах слёзы. Я думаю, нешта з ім не тое. Я гляджу на карціну, у мяне ніякіх слёз няма. Я разумею, ну Мадзільяні. У арыгінале. Ну колер, ну фігуры, там вачэй няма, абавязкова няма вачэй, ну шыя выцягнутая, ну зразумела, ну што. Я падыходжу, кажу: «Аркадзь Якаўлевіч, што вы так?!» «Ну вось я сёння прыйшоў развітацца з ёй». Думаю, ну ўсё... Ён працягвае: "Я восем разоў ужо прыходжу, гляджу..." І я адчуў сябе побач са Скірам такім непаўнавартасным, нічога не разумеючым у мастацтве. Потым я доўга лічыў сябе прымітыўным у параўнанні з ім. Я доўга разважаў, чаму Скір успрымае адну і тую са мной з'яву інакш? А я не магу плакаць, а я не магу пранікнуць... І потым, калі я перагартаў усяго Мадзільяні, даведаўся пра гэтую натуршчыцу і гэтак далей, я зразумеў, што ён не толькі глядзеў на карціну, ён успамінаў гісторыю яе стварэння, ён успамінаў жыццё Мадзільяні. Ён праз гэтую карціну аднаўляў жыццё. Не заўсёды мае рацыю крытык, які бачыць толькі тое, што можна ўбачыць. Калі ж ён бачыць кантэкст, падтэкст і г.д., ён па-іншаму гэта ўспрымае, як рэжысёр і як акцёр. З гэтага моманту свайго жыцця я пачаў углядвацца. Калі мне нешта незразумела, гэта не значыць кепска.

В. Салееў. Вы раскрылі некаторыя загадкі мастацкага ўспрымання, ім валодае, як сцвярджае сацыялогія, і просты рэцыпіент, і, зразумела, павінен валодаць крытык. Але, на жаль, не кожны ў сапраўднасці валодае дакладным успрыманнем. Тым больш, што з артыкулаў зусім сышла мастацкая ацэнка. Між тым, ацэнка і ёсць вынік і канчатковая мэта сапраўднай мастацкай (у тым ліку і тэатральнай) крытыкі. На жаль, мы маем справу з тыповым у наш час "самавыражэннем" журналіста, які піша аб тэатры, не ўнікаючы ні ў ідэю, якой натхняўся драматург, ні ў праблему, якую хацеў бы высветліць тэатр. У лепшым выпадку, мы сустракаемся ў якасці водгуку на намаганні тэатра з "ліхой экспрэсіўнасцю" паводле спектакля. У гэтым водгуку, зразумела, не знаходзіцца месца для ўдумлівага аналізу працы рэжысёра, акцёрскага выканання... Толькі ліхасць і самавыражэнне!

Б. Луцэнка. Так, метадалогія А.Свабодзіна і іншых "класічных" крытыкаў для гэтых "нуварышаў" на тэатральнай ніве робіцца непатрэбнай. Хаця ёсць прыемныя выключэнні.

В. Салееў. Але як інакш вызначыць ролю таго ці іншага спектакля ў тэатральным працэсе? Што застанецца для гісторыі тэатра – эмацыйная нервовасць журналіста, якую закранула тое ці іншае тэатральнае відовішча?

Б. Луцэнка. Як патрэбна нам сучасная канферэнцыя: "Рэжысёр – акцёр – крытык"!..

В. Салееў. Гэта слушная прапанова. Спадзяюся, што нашы мастацтвазнаўцы на яе адгукнуцца. Але трэба заканчваць размову. Расціслаў Іванавіч, для вас тэатр – гэта храм?

Р. Янкоўскі Храм – гэта іншае... Не трэба так спрошчана параўноўваць.

В.Салееў. А для мяне – грэшны чалавек – храм.

Б. Луцэнка. Тэатр – гэта, як гаварыў Гогаль, "кафедра, з якой можна сказаць многа дабра".

В. Салееў. Кафедра – таксама выдатнае, у чымсьці святое месца. Але калі я думаю аб тэатры – аб вашым тэатры імя Горкага, які калісьці быў і маім (я тут працаваў у якасці вучня электраасвятляльніка ў 17 год), я ўспамінаю гэты перыяд сваёй маладосці як шчаслівы міг, у якім тэатр для мяне быў храмам... Канцэнтратам духоўнасці... Як бы хацелася, каб ён стаўся такім і для сучаснага юнака. У гэтым, на мой погляд, і падмурак вечнага жыцця тэатра і развіцця "самостоянья" (А.Пушкін) чалавека...

Тэкст падрыхтаваны для публікацыі А. Стрэлам.

Люты – сакавік 2004 г.

ЯНЫ ГЭТА ЗРАБІЛІ!

"Круглы стол" часопіса "Мастацтва" па выніках фестывалю "Адкрыты фармат"

Летам мінулага года тэатральная грамадскасць даведалася пра маючы адбыцца ў Мінску міжнародны тэатральны фестываль. Ініцыятарам яго стаў малады драматург Андрэй Курэйчык. На падрыхтоўку адводзілася літаральна некалькі месяцаў. Усё пачыналася з нуля, а таму абяцанні Курэйчыка, маўляў, фестываль абавязкова адбудзецца, на ім пакажуць спектаклі, якія бачыла публіка самых прэстыжных фестываляў свету, успрымаліся амаль як хлестакоўшчына. Зразумела, ні грошай, ні фондаў, ні доўгатэрміновых рашэнняў, і раптам – міжнародная тэатральная акцыя такога ўзроўню? Гэта падавалася не проста дзіўным, а неверагодным, немагчымым.

У лістападзе з'явіліся афішы: Міжнародны фестываль сучаснага тэатра "Адкрыты фармат". Заснавальнікі: Нацыянальны тэатр імя Янкі Купалы, Тэатральны праект "Віртуозы сцэны" пры падтрымцы Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь, Мінскага гарадскога выканаўчага камітэта. Праграма, запрошаныя калектывы і спектаклі ўражвалі. Тэатр Новага Фронта (Прага, Чэхія) з "Чайкай і Калашнікавым", Цэнтр драматургіі і рэжысуры А. Казанцава і М. Рошчына (Масква, Расія) са знакамітымі пастаноўкамі "Пластылін" і "Аблом OFF", Тэатральнае брацтва Аксаны Мысінай (Масква, Расія) з "Кіхотам і Санча", Сучасны тэатр пантамімы (Вроцлаў, Польшча) з "Вуліцай кракадзілаў" і на заканчэнне — "Вішнёвы сад" Міжнароднага фонду імя К.С. Станіслаўскага (Масква, Расія) у пастаноўцы Э. Някрошуса. Да гэтага далучалася вялікая праграма спектакляў мінскіх тэатраў і вечар тэатральных імправізацый "Тэатр On-line".

Трэба сказаць, што арганізатары фестывалю свае абяцанні выканалі ў поўнай меры. Тэатральная публіка ў Мінску была ўражана. На працягу трох тыдняў у рамках фестывалю прайшлі дваццаць спектакляў. Замежныя, нягледзячы на даволі высокі па мінскіх мерках кошт білетаў, – спрэс на аншлагах. Хваляванні дырэктара Нацыянальнага тэатра імя Янкі Купалы Генадзя Давыдзькі, які прапанаваў для большасці фестывальных паказаў сваю сцэну, аказаліся марнымі. Можна казаць і пра камерцыйны поспех надзвычайнай для нас тэатральнай акцыі. Прадзюсер "Адкрытага фармату" Уладзімір Ушакоў між іншым зазначыў: "Мяркую, нам па сілах правесці дыхтоўны і высокамастацкі фестываль. Ведаючы нашу публіку, нашага гледача, мы імкнуліся максімальна знізіць кошт білетаў. Тэатры, якія прыехалі да нас, зусім не танная забава. Але мастацтва вартае аплаты. Так адбываецца ва ўсім свеце. І мне вельмі хацелася, каб псіхалогія нашых гледачоў урэшце змянілася".

Уражанні і вынікі "Адкрытага фармату" былі абмеркаваныя за "круглым сталом" нашага часопіса. У ім бралі ўдзел драматург Андрэй Курэйчык, рэжысёры Нацыянальнага тэатра імя Янкі Купалы Аляксандр Гарцуеў і Уладзімір Шчэрбань, тэатральны крытык Раман Альшэўскі. Вядучая — рэдактар аддзела тэатра часопіса "Мастацтва" **Людміла Грамыка.**



"Згублены рай". С.Зелянкоўская ў ролі Евы. Нацыянальны тэатр імя Янкі Купалы.

Л.Грамыка. Агульнавядома: як вы лодку назавеце, так яна і паплыве. У тлумачальным слоўніку "фармат" – значыць памер паперы. Штосьці канкрэтнае і абмежаванае. Але ж у спалучэнні са словам "адкрыты" ўзнікае супярэчнасць, атрымліваецца тое, што выходзіць за межы. Андрэй, растлумачце, як нарадзілася назва "Адкрыты фармат" і што яна азначае?

А.Курэйчык. Назва нарадзілася вясной, калі мы прыдумалі гэты фестываль. І здаецца, яна даволі ясна адлюстроўвае яго канцэпцыю. "Адкрыты для ўсіх тэатральных форм" – асноўны лозунг фестывалю. Тэатр мусіць быць розным. І такім, якім мы не гатовыя яго прымаць, і такім, якім мы яго не любім, не ведаем, не разумеем у тым ліку. Арганізатары імкнуліся прывезці ў Мінск лепшыя ўзоры тэатральнага мастацтва. Але самыя разнастайныя і нават правакацыйныя. Што, урэшце, і атрымалася.

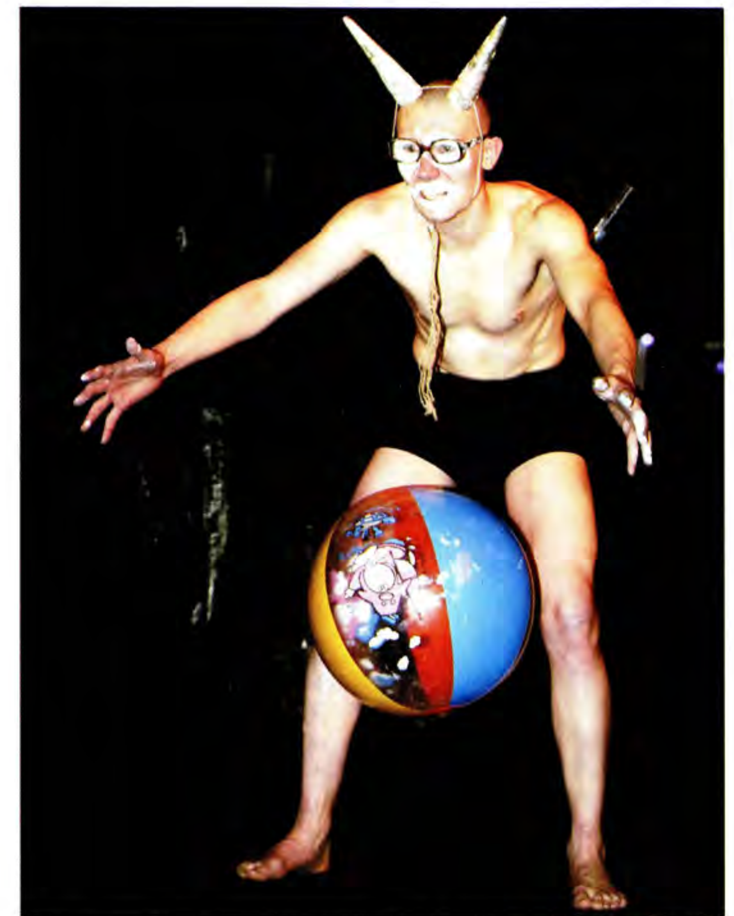
Л.Грамыка. Больш за ўсё пытанняў пасля фестывалю ўзнікла якраз пра ягоны "фармат". Многія тое, што ўбачылі, называлі праглядам, паказам, шоу. Галоўным чынам таму, што тэатральны люд падключаўся да падзей даволі млява. Каб паглядзець міжнародную праграму, акцёрам трэба было ахвяраваць зарплатай. Таму і ўзнікла пытанне, ці магчымы фестываль без прафесійнай вакол яго "тусоўкі"? Што гэта было?

А. Курэйчык. "Адкрыты фармат" праходзіў упершыню, быў падрыхтаваны ў вельмі сціслыя тэрміны, і зрабіць усё дасканала аказалася надзвычай цяжка. Вядома, свая тэатральная "тусоўка" на фестывалі павінна існаваць. Ды яна складаецца не за адзін год. І ўсё ж-такі — адбыўся менавіта фестываль. На ім былі паказаны ўзоры тэатральнага мастацтва, арганізаваны прафесійны абмен і зносіны паміж гасцямі і гаспадарамі. Праект "Тэатр On-line" паяднаў маладых расійскіх і беларускіх рэжысёраў і драматургаў, прайшлі прэс-канферэнцыі і "круглыя сталы". Мінімум, які робіць звычайны паказ фестывалем, мы арганізавалі. Магчыма, у будучыні атрымаецца лепш.

Л.Грамыка. Вельмі важна, што быў адкрыты свабодны доступ журналістам да ўсіх фестывальных мерапрыемстваў. Уласна кажучы, тое, што вы называеце "фарматам", распадаецца на тры асобныя часткі: вялікую міжнародную праграму, якая выклікала ў мінскіх гледачоў найбольшую цікавасць; спектаклі мінскіх тэатраў, далучаныя да фестывалю амаль што фармальна; вечар тэатральных імправізацый " Тэатр On-line". Як сцвярджаюць арганізатары фэсту, на працягу тыдня былі напісаны тэксты і падчас фестывалю пастаўлены 6 міні-спектакляў. І хоць чысціні эксперыменту тут не было, менавіта "On-line" найбольш ганарыцца тэатральная моладзь. Увогуле ж, мне здаецца, што пастаўленую перад сабой мэту — уразіць і захапіць мінскую публіку – арганізатары фэсту выканалі найлепшым чынам. Нашы ўяўленні пра сучасны тэатр, безумоўна, пашырыліся. Дарэчы, мяне найбольш уразіла тое,



"Вуліца кракадзілаў". Сцэна са спектакля. Сучасны тэатр пантамімы. (Вроцлаў, Польшча).



"Чайка і Калашнікаў". Сцэна са спектакля. Тэатр Новага Фронта. (Прага, Чэхія).



"Ноч Гельвера" І.Вілквіста. Сцэна са спектакля. Беларуская акадэмія мастацтваў.



"Кіхот і Санча". Сцэна са спектакля. Тэатральнае брацтва Аксаны Мысінай. (Масква, Расія).

што прыняць здолелі не ўсе. Паказаны ў першы вечар спектакль "Чайка і Калашнікаў" многія ўвогуле не зразумелі. Ён хутка быў перакрыты іншымі ўражаннямі. Але я, здаецца, упершыню ўсвядоміла, што такое асэнсаваны сучасным рэжысёрам постмадэрнізм. Хаос, знікаючая форма, выпадковыя беззмястоўныя рэчы, недарэчныя прыстасаванні, самыя фантастычныя алюзіі і эмацыянальна афарбаваная думка. Два персанажы, гатовыя стрэліць, – адзін з пальца, другі з пісталета. Гіне той, у каго пісталет... Граніцы між тэатрам і жыццём руйнуецца.

А.Гарцуеў. Мне падалося, што спектаклі, прапанаваныя Швецыяй, Польшчай, Чэхіяй, даволі радыкальныя і, у той жа час, аднастайныя. Яны не адлюстроўваюць увесь спектр тэатральных тэндэнцый. Ствараецца ўражанне, што праграма збіралася досыць келейна, на ўзроўні нейкай густаўшчыны. Беларуская ментальнасць увогуле не ўлічвалася. Магчыма таму ў "Кнізе водгукаў" і з'явіўся наступны запіс: "Я зразумеў, дзеля чаго быў створаны гэты фестываль. Дзеля таго, каб мы канчаткова палюбілі беларускіх акцёраў і беларускі тэатр які ён ёсць". Жорсткае выказванне, але суровая праўда тут ёсць.

У.Шчэрбань. Спектаклі "Пластылін" і "Вішнёвы сад" выявілі новую для нас якасць кантакту з гледачамі . Можна ўспрымаць і не ўспрымаць самі спектаклі, ды не захапіцца імі складана. Глядзіш, і вочы цяжка адвесці. Усё гэта надзвычай падахвочвае. Наш беларускі тэатр, вядома, заслугоўвае самых лепшых слоў, у нас цудоўныя акцёры. Ды спектаклі маскоўскіх тэатраў пераконваюць, што нам таксама трэба шукаць новыя формы. Нашы спектаклі сёння не вельмі цікавяць моладзь.

Л.Грамыка. Мяркую, што такія спектаклі, як "Пластылін", "Аблом OFF" і "Вішнёвы сад" у нас адсутнічаюць найперш таму, што мы не цікавыя самі сабе. Зазірнуць у чалавечую душу жудасна. Разважаць і аналізаваць мы амаль што развучыліся. Эпаціраваць публіку, як у "Пластыліне", ніхто не адважваецца. Паварушыць мазгамі, як у "Аблом OFF", разабрацца ў прычынах змарнаванага жыцця мы не здатныя. Быць цікавымі цэламу свету, як "Вішнёвы сад" Някрошуса, — за межамі дасягальнага. Але ж менавіта звышцікавасць да чалавека робіць усе гэтыя спектаклі такімі прыцягальнымі для гледачоў. Астатняе – справа тэхнікі.

Р.Альшэўскі. Мяне вельмі ўразіў спектакль "Кіхот і Санча" Тэатральнага брацтва Аксаны Мысінай, хоць у ім былі пэўныя мінусы. Але ўзровень акцёрскага майстэрства і імправізацыі ў асобныя моманты быў надзвычай высокі. Уразіў "Вішнёвы сад" Міжнароднага фонду імя К.С. Станіслаўскага з маскоўскімі зоркамі Міронавым, Максакавай, Пятрэнкам. Ад Някрошуса мы чакалі чаго заўгодна, ультрановых вырашэнняў. А ён проста зрабіў галоўным элементам свайго спектакля тэкст Чэхава. Кожнай рэпліцы, кожнаму слову, кожнай рэмарцы аўтара надаў сваю інтэрпрэтацыю. Гэта быў эксперымент, які не ўсе вытрымалі, бо спектакль доўжыўся шэсць гадзін.

Л. Грамыка. У прафесійным асяродку многія спектаклі выклікалі бурныя спрэчкі. Шмат каго проста шакіравала шведская імпрэза "Кавалак" Тэатра SU-EN Butoh Company. Натуральна, што пра мастацтва сучаснага авангарднага танца Бута ў нас чулі не многія. На працягу гадзіны актрыса прадстаўляла сабой кавалак мяса, які рассякае мяснік. Не ўсе гледачы зразумелі, навошта гэта трэба. Цікава, што спектаклі, якія найбольш узрушылі нашу публіку, былі ўвасоблены з тэхнічным бляскам. І тым не менш прынялі іх не ўсе. Ці не значыць гэта, што Мінск ператвараецца ў тэатральную правінцыю, адарваную ад сусветных сцэнічных магістраляў?



"Вішнёвы сад". Я.Міронаў (Лапахін). Міжнародны фонд імя К.Станіслаўскага.

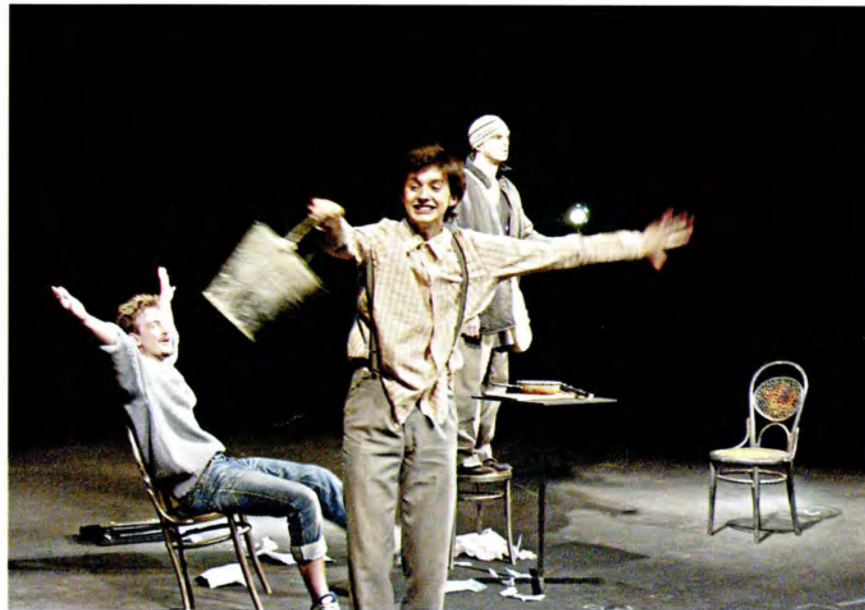
А.Курэйчык. Зусім наадварот. На маю думку, з'яўленне такога фестывалю якраз і азначае, што мы пакрысе далучаемся да тых новых і для нас пакуль незразумелых тэндэнцый, якія існуюць у сусветным тэатры. Пра спектаклі спрачаліся да хрыпаты. Ад нас патрабавалі, каб болей ніколі мы не прывозілі ў Мінск такія спектаклі, як "Кавалак" і "Пластылін". Таму што мы – іншыя. Мы – добрыя, традыцыйныя. Мы не хочам, каб са сцэны гучалі брудныя словы, каб там панавала зло. Ды мне здаецца, што не варта, як страусам, хаваць галаву ў пясок. Да таго ж, многія гледачы зразумелі, што тэатр існуе не толькі для забавы.

У.Шчэрбань. Мне здаецца, гэта галоўнае адкрыццё фестывалю. Высветлілася, што тэатр можа быць актуальным, дыялог з публікай можа быць жорсткім. Беларускі тэатр сёння, як правіла, заігрывае са сваімі гледачамі, імкнецца абавязкова ім спадабацца. І таму атрымліваецца, што гледачы нам дыктуюць умовы гульні. Але дыялог з публікай не заўсёды мусіць быць прыемным. І быць у канфлікце з гледачамі — таксама спосаб зносін. У сваім спектаклі "Вішнёвы сад" Э. Някрошус распавядае пра тое, што яму баліць, пра тое, што яму цікавае, пра што ён не можа маўчаць. Пра ўсе, што важна не толькі яму, але і акцёрам, занятым у спектаклі. Пры гэтым яны не баяцца парушыць законы ўспрымання. Галоўнае — не баяцца гледача, а верыць і давяраць яму.

Л.Грамыка. Ці ўсё ў нас на самай справе так безнадзейна? Вядома, тое, што адбываецца ў тэатральных сталіцах свету, да прыкладу, у Маскве, для нас цікавае і павучальнае. Але ж і ў нашых рэжысёраў ёсць спробы прапанаваць гледачам штосьці іншае, нязвыклае. Новае тэатральнае рэчыва. Паказаныя ў рамках фестывалю спектаклі "Ёлка У" Пластычнага тэатра "Ін-жэст" і групы "Плато", "Ноч Гельвера" Беларускай акадэміі мастацтваў, "Брат мой, Сіман" Нацыянальнага тэатра імя Янкі Купалы якраз з гэтага шэрагу. Дарэчы, "Брат мой, Сіман" быў успрыняты публікай зусім неадназначна. Тэатру доўга і ўпарта прыйшлося даводзіць, што гэта асаблівая драматургія, зусім новая прапанова. Але ж у напружанае драматургічнае поле "Адкрытага фармату" спектакль увайшоў паспяхова.

А.Гарцуеў. Людміла, нам з вамі дзіўна слухаць, што сучасная публіка ўспрымае тэатр толькі як забаву. Падчас нашага тэатральнага юнацтва ўсё было інакш. Некалькі гадоў таму мне зноў захацелася сур'ёзнага тэатра. Тады і з'явіўся спектакль "Брат мой, Сіман". Праўда, лёс яго не вельмі добры. Спектакль паказваем рэдка, публіка збіраецца неахвотна. Гледачы кажуць: "Добры спектакль, душэўны. Ды толькі навошта нам чужыя праблемы? Сваіх зашмат. У тэатры хочацца адпачыць". Але ж мяр-

"Вішнёвы сад". Сцэна са спектакля. Міжнародны фонд імя К.Станіслаўскага. (Масква, Расія).





“Тэатр On-line”. У тэатральных імправізацыях удзельнічаюць маладыя акцёры мінскіх тэатраў.

кую, што тэатр мусіць вяртацца да сур'ёзных праблем. Гэта неабходна і правільна. Тэатр – не толькі для пацехі. Гэта – мастацтва, гэта – культура, высокае паняцце. Дарэчы, сам Аляксей Казанцаў чалавек вельмі сціплы. Дастаткова сказаць, што ў Цэнтры драматургіі і рэжысуры пад кіраўніцтвам А.Казанцава і М.Рошчына п'есы Рошчына і Казанцава ўвогуле не ідуць. Цэнтр створаны для падтрымкі ініцыятывы драматургаў і рэжысёраў, якія пакуль не маюць магчымасці існаваць у Маскве зусім свабодна. І яны дамагаюцца свайго. Пасля пастаноўкі “Пластыліну” Кірыл Сярэбранікаў стаў запатрабаваным рэжысёрам.

Л.Грамыка. Цэнтр драматургіі і рэжысуры пад кіраўніцтвам А.Казанцава і М.Рошчына паказаў, як ярка, багата і разнастайна могуць існаваць рэжысёры пад дахам аднаго тэатра. І “Аблом OFF” і “Пластылін” засведчылі: для тэатра стыль не праблема. Праблема – талент. Дакладней, ягоная адсутнасць. Спектакль “Кіхот і Санча” мяне не ўразіў. Хутчэй я пераканалася, што і папулярных маскоўскіх тэатраў датычыцца праблема мастацкага адбору. Мяне захапіла назва – Тэатральнае брацтва Аксаны Мысінай. Галоўным чынам таму, што сёння ў нас тэатральныя дзеячы як ніколі раз'яднаныя. Элементарны абмен думкамі зрабіўся праблематычным. “Адкрыты фармат” нагадаў нам, як добра і важна, калі людзі адной прафесіі размаўляюць паміж сабой. Не вельмі цікава жыць па кутках.



“Пластылін”. Сцэна са спектакля. Цэнтр драматургіі і рэжысуры пад кіраўніцтвам А.Казанцава і М.Рошчына.

А. Курэйчык. Мы ўсе адчуваем прафесійную раз'яднанасць, і гэтую задачу вельмі хочацца вырашыць. Хоць бы на ўзроўні майго пакалення. Менавіта таму і ўзнікла ідэя стварэння ў нас Цэнтра сучаснай драматургіі і рэжысуры. “Адкрыты фармат” толькі падкрэсліў нашу раз'яднанасць. У нас няма тэатральных гасцёўняў, няма традыцыі сустракацца і абмяркоўваць спектаклі пасля прэм'еры. Рэжысёры нават не глядзяць пастаноўкі калег.

У.Шчэрбань. Прафесійнага абмену, вядома, не хапае.Але, на маю думку, галоўная праблема ў іншым. Здаецца, маладыя рэжысёры і акцёры не могуць дазволіць сабе раскошу быць маладымі. Рабіць тое, што ім хочацца. У тэатрах сёння практычна адсутнічае маладзёжная тэматыка. І спектакль “Пластылін” нас у гэтым толькі пераканаў. Маладыя ў нас іграюць для бабуль і дзядуляў. Кан'юнктуру традыцыйнасці многія тэатры не ў стане парушыць.Таму паказаны на фестывалі “On-line” – гэта цудоўна. Але ён толькі пазначае шлях, бо фіксуе імправізацыйны момант.Практыка, навыкі – гэты не адзінкавы стрэл. Патрэбны спектаклі для маладых, якія б ішлі ў вызначаным месцы рэгулярна.

Л.Грамыка. Але вернемся да спектакляў. Мне здаецца, я разумею, чым нашы тэатры адрозніваюцца ад тэатраў еўрапейскіх або ад паказаных на фестывалі маскоўскіх тэатраў. Я нават магу сфармуляваць гэта наступным чынам: у сваіх спектаклях яны іграюць са словам, а мы іграем – словы. Усё гэта вынікала з большасьці спектакляў, якія складалі беларускую праграму. Мяркую, што спектаклі на фестываль варта было б выбіраць так, як выбірала сабе жаніха Агаф'я Ціханаўна ў славутай гогалеўскай “Жаніцьбе”. “Калі б губы Ніканора Іванавіча дадаць да носа Івана Кузьміча...”, дык пераканана, што наш тэатр выглядаў бы больш упэўнена і не так правінцыйна. Іншымі словамі, калі б да цудоўных спектакляў, паказаных на “Адкрытым фармаце”, дадаць спектаклі Баркоўскага, Мушперта, Жугжды, Ляляўскага, Адамчыкава, — агульная карціна была б некалькі іншай. Тым больш, што ўдзел у фестывалі беларускіх тэатраў быў практычна ўмоўным. Спектаклі ішлі на ўласных пляцоўках, і дадаць у праграму яшчэ шэраг удзельнікаў было нескладана.

А.Курэйчык. Праблема адбору, вядома, існуе. Але нагадаю вам, што мы рыхтавалі фестываль у сціслыя тэрміны. І таму не ўсё атрымалася найлепшым чынам. Мы проста прапанавалі мастацкім кіраўнікам тэатраў самастойна вызначыць спектаклі для ўдзелу ў фестывалі. Гэта іх выбар. Усё на іх сумленні і адказнасці.

А.Гарцуеў. Мне хочацца зрабіць некалькі практычных пажаданняў на будучыню. Па-першае, не звяртацца больш да тэатраў з просьбай вылучыць сябе самім. Прынамсі, гэтым разам усё скончылася трывіяльна. Кож-

ны мастацкі кіраўнік выбраў свой спектакль. Пры фарміраванні праграмы фестывалю павінна працаваць камісія, якая мусіць падабраць спектаклі, што адлюстроўваюць увесь спектр беларускай тэатральнай думкі. Спектаклі беларускіх тэатраў таксама трэба паказваць на адной пляцоўцы. Тады гэта будзе фестываль. У "Адкрытым фармаце" удзельнічалі дзве мае пастаноўкі – "Ноч Гельвера" і "Рамантыкі", якія прайшлі адпаведна ў Акадэміі мастацтваў і ў Тэатры "Дзе-Я?". Гэта былі проста шараговыя мерапрыемствы з поўнай адсутнасцю фестывальнай публікі. Гледачы, дарэчы, вельмі здзівіліся, калі ім сказалі, што яны на "Адкрытым фармаце". Бо



"Аблом OFF". Сцэна са спектакля. Цэнтр драматургіі і рэжысуры пад кіраўніцтвам А.Казанцава і М.Рошчына.



"Налу". Сцэна са спектакля. Нацыянальны акадэмічны тэатр імя Янкі Купалы.

ўсе фестывалі праходзяць сканцэнтравана. І на гэты раз так атрымалася, што тэатральная публіка хадзіла толькі ў Тэатр імя Янкі Купалы.

Л.Грамыка. Шмат спрэчак у тэатральнай публікі выклікаў спектакль Купалаўскага тэатра "Налу" (пастаноўка Уладзіміра Шчэрбаня). Многія казалі, што такі спектакль не варта паказваць на знакамітых падмостках.

А.Курэйчык. Мне гэты спектакль спадабаўся сваёй задзірыстасцю і тэмай. Мне падабаецца, што ён для многіх незразумелы. Але я – чалавек гэтага пакалення, гэтай субкультуры. Я ведаю, што такое MTV, што такое Інтэрнэт. І нарэшце са сцэны прагучалі праблемы, якія датычацца мяне. У спектаклі ёсць шмат недапрацовак. Але ж у нас увогуле няма ніводнага ідэальнага спектакля. У кожнага свае хібы і пралікі. Вядома, такі сучасны запал падаецца нечаканым менавіта на сцэне Купалаўскага тэатра.

А.Гарцуеў. Існуе праблема кантэксту Акадэмічнага тэатра. Многім падалося, што напрацаваным купалаўцамі традыцыям спектакль "Налу" не адпавядае. Думаю, што на гэтых падмостках мая «Ноч Гельвера» таксама ўспрымалася б зусім інакш. Ды спектакль "Налу" мне блізкі і зразумелы. Мне падабаюцца ягоная эстэтыка, рытм, асацыятыўны рад, перапады і выбухі падсвядомасці.

Р.Альшэўскі. А мне падаецца, што сучаснасць пастаноўкі толькі вонкавая: у ёй прысутнічаюць рысы часу, але не ўзнімаецца ніводная актуальная праблема. З'яўленне ў рэпертуары Купалаўскага тэатра такога спектакля, як "Налу", разлічанага менавіта на маладзёжную аўдыторыю, з'ява цікавая і важная. З іншага боку, імкнучыся зрабіць сучасны спектакль, нельга абмяжоўвацца толькі знешняй формай, пазбягаючы сур'ёзнага падыходу да абранай тэматыкі.

Л.Грамыка. Значная зместавая частка фестывалю была паказана за адзін вечар – "On-line". Падобнай тэатральнай акцыі ў нас увогуле не было.

А.Курэйчык. Так, мы задаволены ёю і лічым, што падобныя спробы абавязкова трэба паўтараць. "On-line" – своеасаблівая прэзентацыя новых творчых асоб публіцы і прэсе. Мы не імкнуліся да стварэння нейкіх сцэнічных шэдэўраў. Гэта немагчыма. Мы прэзентавалі новае мысленне, талент, маладосць і лічым, што цяпер разам з імі трэба крочыць далей.

А.Гарцуеў. Мне "On-line" адкрыў надзвычайныя рэчы. Высветлілася, што за дзве рэпетыцыі з высокапрафесійнымі акцёрамі можна зрабіць паўнавартасны спектакль на 25 хвілін. Гэта было адкрыццё для мяне і для выканаўцаў. Так, за чатыры дні можна паставіць поўнафарматны спектакль. Мы здатныя сканцэнтраваць свае сілы і, не перанапружваючыся, хутка зрабіць дастаткова якасную працу.

У.Шчэрбань. Цудоўная ідэя. Выдатная. Не ведаю, каму першаму яна прыйшла ў галаву, бо цяпер ідуць спрэчкі вакол яе аўтарства. Але ж гэта неістотна. Тое, што зроблена, так падштурхоўвае да творчасці, што проста мурашкі па спіне бягуць.

А.Курэйчык. Цудоўная работа Зоі Белахвосцік, Каці Агароднікавай, Паўла Харланчука... А ў адным са спектакляў быў прыдуманы цікавы прыём, адпаведна якому гледачы і выканаўцы нібыта існуюць у канфлікце. І гэта зрабілася асноўным момантам пастаноўкі.

Р.Альшэўскі. Прызнацца, асабіста я ставіўся да ідэі "спектакль за тыдзень" з пэўным скепсісам. Але прыемна адзначыць, што ў выніку гэты незвычайны праект завяршыўся даволі паспяхова. Тры з шасці паказаных пастановак вызначаліся неблагім узроўнем. Перадусім гэта тычыцца працы Кацярыны Агароднікавай "Адно нам адхланне: дружба ды каханне".

І ўсё ж-такі, гаворачы аб праекце, нельга сцвярджаць, быццам бы гэта было нейкае новае слова ў тэатральным мастацтве. Так, ідэя тэатра «On-line» вельмі неардынарная, яна сталася своеасаблівай "фішкай" фестывалю. Але агульны мастацкі ўзровень праекта быў усё ж невысокім, па сутнасці, толькі адзін з міні-спектакляў стварыў цуд. Адметна іншае: той інтарэс, з якім паставіўся да гэтага праекта мінскі глядач, сведчыць — публіка паранейшаму любіць свой беларускі тэатр. Трэба толькі ведаць, як яе зацікавіць.

Л.Грамыка. Я думаю, што мы былі сведкамі грандыёзнай тэатральнай падзеі. Хочацца сказаць заснавальнікам і арганізатарам фестывалю: выдатна, вы гэта зрабілі! І вядома, з надзеяй паглядзець у будучыню.

"Круглы стол" падрыхтавала Людміла Грамыка.
Фота Андрэя Спрынчана.

ДЗЯДЗЬКА УЛАДЗІК

З заслужаным артыстам Рэспублікі Беларусь Уладзіславам Уласавым, якому споўнілася 75 гадоў, гутарыць яго сябар У.Грамовіч. Ён называе акцёра дзядзькам Уладзікам – так, як яго клічуць у Беларускім дзяржаўным тэатры лялек

Дзядзька Уладзік – лаўрэат шматлікіх міжнародных і ўсесаюзных фестываляў і конкурсаў. Сведка ўсіх эпахальных з'яў у лялечным тэатры – у 50-ыя, 60-ыя, 70-ыя, 80-ыя, 90-ыя... і гэтак далей... гады. Мы яго наракліі так ласкаваўлюбёна таму, што паважаем за майстэрства, за гумар, за весялосць, душу і энергетыку, якую ён дае нам, сваім калегам.

Некалі, пры савецкай уладзе, дзядзька Уладзік быў у нас "брыгадзірам". Чаму гэтая адміністрацыйна-тэатральная лексіка існуе і па сённяшні дзень, невядома. Можа, каранямі сягае гэта ў дакастрычніцкую гісторыю, а можа, ініцыятарамі яе былі творцы культурнай рэвалюцыі? Ды, тым не менш, ён заўсёды быў у нас светачам, маяком і брыгадзірам-начальнікам.

Акцёр Уласаў і цяпер упрыгожвае нашу сцэну. Хоць ён з поспехам мог бы выступаць у драме і нават у оперы. Арыю Лепарэла ў спектаклі Дзяржаўнага тэатра лялек "Гэта ты, Моцарт?!" ён выканаў так, што вядомы оперны спявак Рыгор Паляшчук, які ставіў нам нашы няўпэўненыя "вакалы", зазначыў, што і ў оперным тэатры ён мог бы паспрачацца з барытанальнымі тэнарамі.

– Дзядзька Уладзік, што вы адчуваеце з нагоды 75-годдзя, ці шмат было творчай радасці і весялосці ў вашым жыцці?

– Так, радасці і весялосці хапала, але было і іншае. Вайна, акупацыя, тое, пра што цяпер толькі ў кніжках можна прачытаць. Было шмат моцных уражанняў ад палітычных, сацыяльных катаклізмаў і шмат асалоды ад творчасці. Для мяне вялікай радасцю стала сустрэча з лялькамі. А яны такія розныя – і пальчаткі, і трасцявыя, і планшэтныя, і марыянеткі. І наогул, тэатру лялек – уся бездань майго кахання.



"Вясёлы цырк" А.Ляляўскага. Уладзіслаў Уласаў у ролі Рэжысёршчыкава.



Уладзіслаў Уласаў з лялькай Тварца ў спектаклі "Боская камедыя" І.Штока. 1971 г.

– Некалі, на сусветным кангрэсе лялечнікаў у Маскве, на вас звярнуў увагу Сяргей Уладзіміравіч Абразцоў і меў з вамі гутарку...

– Я ўжо забыўся, у якім годзе гэта было... відаць, у пачатку 1960-ых... На гэтым кангрэсе розныя краіны свету паказвалі свае лепшыя працы. Мы паказвалі "Інданезійскую казку". Там была такая лялька, Раджа, дзе нічога не было механізавана і ўсё залежала ад майстэрства акцёра. Можа, сам Бог мне дапамог, але ў мяне атрымалася нядрэнная пластычная афарбоўка. Ручкі ў лялькі рабілі такія выкрунтасы, што ўсе думалі, быццам яна механізаваная. Пасля спектакля Абразцоў падышоў і пацікавіўся, як там усё зроблена. Калі даведаўся, што гэта проста майстэрства акцёра, нагаварыў мне шмат прыемных слоў.



"Боская камедыя" І.Штока. Сцэна са спектакля.

– Скажыце што-небудзь пра сваю жонку Аляўціну Уладзіміраўну, якая аддала нашаму тэатру амаль палову жыцця. Бо яна была зоркай у тыя гады, калі тэатр лялек толькі набіраў моц, натхненне, ідэі пад кіраўніцтвам нашага славутага Анатоля Аляксандравіча Ляляўскага.

– Так, Анатоль Аляксандравіч зрабіў, пабудаваў гэты тэатр, а мы ўсе былі яго памочнікамі. Аляўціна Уладзіміраўна драматычная артыстка, ды прыйшлася даспадобы тэатру лялек. Яна адразу адчула ягоную асаблівую эстэтыку. Упадабала ляльку, і цяпер ты бачыш, колькі іх у нашым пакоі? Зрэшты, жыццё падыходзіць ужо да лагічнай развязкі, але калі б я быў малады, спадарожніцай зноў выбраў бы толькі яе.

– Што вы пажадаеце тэатру і ўсім, хто служыць лялцы?

– Я жадаю, каб вы жылі доўга і шчасліва, каб у вас былі цікавыя работы і высакародныя мэты. Ролі, якія задавальнялі б не толькі вас, але і гледачоў, і каб яны прыносілі асалоду душы і сэрцу. Каб вам хацелася ісці ў тэатр не толькі як на працу, але і як на свята.



"Сымон-музыка" паводле Якуба Коласа. Сцэна са спектакля.

P.S. Для тых, хто не ведае. Самыя значныя ролі Уладзіслава Уласава: Швейк ("Прыгоды бравага салдата Швейка" Я.Гашака), Тварэц ("Боская камедыя" І.Штока), Понтый Пілат ("Майстар і Маргарыта" паводле М.Булгакава), Баян ("Клоп" У.Маякоўскага) – і шмат іншых, больш за 200.

СТО ГАДОЎ БЕЗ ЧЭХАВА

Алена Грамыка

"У чалавеку ўсё павінна быць прыгожым, – сказана ў адной з чэхаўскіх п'ес, – і твар, і адзенне, і душа, і думкі". Гэтая цытата зрабілася настолькі ходкай, што яе літаральна згвалцілі, зацягалі па падручніках і школьных сачыненнях. Прычым прыпісваюцца гэтыя словы самому Чэхаву Антону Паўлавічу, хоць у сваіх творах ён – як аўтар – заўсёды пазбягаў падобных "лабавых дэкларацый", ніколі, карыстаючыся тэрміналогіяй Базарава, не "гаварыў прыгожа". (Менавіта з Базаравым, дарэчы, параўноўваў Чэхава Ілля Рэпін.) "Выкіньце словы "ідэал" і "парыў". Ну іх!" – раіў Чэхаў адной маладзенькай літаратарцы. Узнёслыя словы (узяць тое ж знакамітае "неба ў алмазах") ён укладваў часам толькі ў вусны сваіх персанажаў – вось і пра чалавека, у якім усё павінна быць прыгожым, сказаў доктар Астраў з "Дзядзькі Вані".

Зрэшты, погляд на тое, якім мусіць быць чалавек, Антон Паўлавіч выклаў і "ад сябе асабіста" – у запісной кніжцы: "Чалавек павінен быць ясным разумова, чыстым маральна і ахайным фізічна". Увогуле, амаль тое ж самае – толькі прасцей. І без згадкі пра знешнасць, якую мы сабе не выбіраем. І без слова "душа", якое, напэўна, было для яго з разраду "не зусім пажаданых" – не такое непрымальнае, канешне, як "ідэал", але ўсё ж...

Чалавек бездакорнага густу, ён адсякаў усялякую напышлівасць, ратуючыся ад яе ironіяй. "Чаму Вы назвалі мяне "гордым" майстрам? – жартаўліва "ўкалоў" ён пісьменніцу Лідзію Авілаву, якая прыслала яму сваю кніжку з дароўным надпісам. – Гордыя толькі індыкі". А вось радкі з яго ліста жонцы: "Ты пішаш, што роўна трое сутак будзеш трымаць мяне ў абдымках. А як жа абедаць або чай піць?"

З гэткай жа іроніяй адрэагаваў бы Чэхаў і на тое, калі б нехта асмеліўся заявіць яму, што ён – не проста пісьменнік Антон Чэхаў, а ўвасабленне прыгажосці ў самым высокім сэнсе гэтага слова. Рэакцыя, напэўна, была б прыкладна такой, як у 1889 годзе, калі Чэхаў, прыехаўшы ў Пецярбург, нечакана для сябе апынуўся ў становішчы самага моднага літаратара. "У Піцеры цяпер два галоўныя героі, – паведаміў ён у пісьме да брата, – агаленая Фрына Семірадскага і апрануты я". (Тады ў паўночнай сталіцы з шумным поспехам адкрылася выстава не надта таленавітага, але папулярнага на той час мастака-акадэміста.) Можна згадаць і ягоны водгук на прысуджэнне Пушкінскай прэміі: "Гэта, напэўна, за тое, што я ракаў лавіў". І подпіс "акадэмік Тато" – так ён часам называў сябе ў лістах да жонкі, атрымаўшы званне ганаровага акадэміка. Заадно варта згадаць і тое, з якой годнасцю ён неўзабаве склаў яго з сябе – у знак нязгоды з адменаю царом выбрання ў акадэмікі "неблагонадёжного" Максіма Горкага...

А ўсё ж – гэта менавіта так: не толькі творчасць Антона Чэхава, але сама ягоная асоба, само ягонае жыццё і нават ягоная смерць – узор найвысокай дасканаласці і ... ідэал прыгажосці. Вось, напісаліся "забароненыя" словы, ад якіх Антон Паўлавіч перасмыкнуўся б з агідай, але як жа сказаць інакш?

Пачаць з таго, што Чэхаў быў надзвычай прывабным знешне. У гэтым, канешне, няма ягонай заслугі, але сам факт вельмі ўдала ўпісваецца ў канцэпцыю "ідэалу". І пацвярджае, што не толькі "чорт шэльму меціць" – часам і Бог стварае чалавека ў суладнасці з Вялікім Планам дасканаласці.

«У васьмідзесятыя гады, калі я пазнаёміўся з Чэхавым, ён здаваўся мне вельмі прыгожым, – успамінаў пісьменнік А.Лазараў-Грузінскі, – але мне хацелася пачуць жаночую думку пра знешнасць Чэхава, і я спытаў адну жанчыну выключнай прыгажосці, якая некалі сустракалася з Чэхавым, што ўяўляў сабой Чэхаў на жаночы погляд? Яна адказала: "Ён быў вельмі прыгожы"». Цікавая акалічнасць, адзначаная А.Купрыным: многія з тых, хто добра ведаў Чэхава, сцвярджалі, што ў яго былі блакітныя вочы, хоць на самай справе яны былі цёмныя, амаль карыя. Красамоўная памылка, якая падкрэслівае тое адчуванне светласці, святла, што зыходзіла з аблічча Антона Паўлавіча!

Можа, мы "всуе" згадалі Бога. Так, знешнюю прыгажосць дае менавіта Ён. А ўсё астатняе чалавек, якому той жа Бог дараваў свабоду выбару, робіць з сабою сам. І Чэхаў – найяскравы прыклад таго, што дасціпныя англічане (або амерыканцы?) назвалі ёмістым словазлучэннем " self-made man" – "чалавек, які стварыў сябе сам".

"Бываюць шчасліўцы з дзівосным сіметрычным складам цела. Усё ў іх у ідэальнай прапорцыі. Такое цела робіць уражанне чароўнай пекнаты. У Чэхава ж была такая душа. Усё было ў ёй – і вартасці, і слабасці. Калі б ёй былі ўласцівыя толькі станоўчыя якасці, яна была б такая ж аднабаковая, як душа, складзеная з адных толькі заганаў. У сапраўднасці ж у ёй разам з высакароднасцю і сціпласцю жылі і гордасць, і славалюбства, побач са справядлівасцю – прадузятасць. Але ён умеў, як сапраўдны мудрэц, кіраваць сваімі слабасцямі, і ад гэтага яны ў яго набывалі якасці вартасцяў». (З успамінаў І.Патапенкі.)

Меркаванне наконт "слабасцяў" пацвярджаецца і самім Чэхавым: "Я, каюся, занадта нервовы з сям'ёй. Я ўвогуле нервовы. Грубы часта, несправядлівы", "Я чалавек славалюбівы па самыя вушы", "Павінен сказаць табе, што ад прыроды характар у мяне рэзкі, я ўспыльчывы і г.д., але я прывык стрымліваць сябе, бо распускацца прыстойнаму чалавеку не выпадае» (з пісем розных гадоў).

"Трэба дрэсіраваць сябе", – фраза, кінутая яшчэ ў адным з пісем, найбольш дакладна і лаканічна акрэслівае прынцып, якога Чэхаў трымаўся ўсё жыццё.

І жыццё... таксама сталася творам – не менш геніяльным, чым творы літаратурныя. Ва ўспрыманні нашчадкаў яно ператварылася ў своеасаблівую п'есу, усе складнікі якой – і ўспаміны сучаснікаў, і запісныя кніжкі, і велізарная эпісталярная спадчына, і фотаздымкі – спрацоўваюць як адзінае цэлае. Новыя штрыхі, новыя нюансы, якія непазбежна з'яўляюцца пры паглыбленні ў гэтую "п'есу", ніколі не супярэчаць адзін аднаму, ніколі адзін аднаго не абвяргаюць. Цудоўны, ураўнаважаны, гарманічны твор, у якім, здаецца, ажыццявілася тое, пра што марыў Фёдар Дастаеўскі, спрабуючы ўвасобіць "положительно-прекрасного" чалавека.

Спроба геніяльнага пісьменніка-псіхолага – створаны ім вобраз князя Мышкіна – аказалася ўсё ж не зусім удалай: герой – "выдуманы", чыста літаратурны, які натуральна глядзіцца толькі ў фантастычнай рэчаіснасці Дастаеўскага. Чэхаў – герой "самаствораны" і абсалютна рэальны.

І пры тым – абсалютна гарманічны, з быццам на нейкіх Боскіх шалях адмеранымі "ценямі" і "паўценямі", якія не аспрэчваюць, а толькі падкрэсліваюць гэтую гармонію.

Так, і ў юнацтве, і ў маладосці (калі ён быў яшчэ Антошам Чэхантэ), і нават пазней – ужо як Антон Чэхаў – ён мог зграшыць небездакорным жарцікам, а ў прыватным лісце ўжыць і так званую "ненарматыўную лексіку". Так, ён сам прызнаваўся ў сваім "славалюбстве" і, здаралася, "не пачэхаўску" хваліўся поспехамі, скажам, рассылаў родзічам і знаёмым копіі таго знакамітага ліста ад Д.Грыгаровіча, у якім састарэлы класік вітаў Чэхава як надзею рускай літаратуры. Так, пакуль здароўе дазваляла, ён зусім не быў абстынентам. І жаночыя сэрцы ў свой час разбіваў, можа, не горш за Аляксандра Сяргеевіча, прызнанага "галоўным дон-жуанам" рускай літаратуры.

Але! Хіба магчыма ўявіць або ў благім сне сасніць Чэхава ў "разбэрсаным" ці проста "некарэктным" выглядзе? ("Ніхто нават з самых блізкіх людзей не бачыў яго нядбайна апранутым; таксама не любіў ён розных хатніх вольнасцяў, кшталту халатаў, пантофляў і тужурак". З успамінаў А.Купрына.) Або п'яным? ("Ніколі, ні на адным банкеце альбо сяброўскай вечарыне не бачыў, каб ён "расперазаўся". Проста не магу ўявіць яго п'яным". З успамінаў У.Немiровіча-Данчанкі.) Або – падчас мужчынскіх "шчырых гутарак" пра жанчын? ("Поспех у жанчын, здаецца, меў вялікі. Гавару "здаецца", таму што балбатаць на гэту тэму не любілі ні ён, ні я". У. Неміровіч-Данчанка.)

"Homo sum et nihil humani a me alienum puto", – мог сказаць пра сябе Антон Паўлавіч. "Ecce homo!" – можам сказаць пра яго мы...

Жыццё ягонае сваёй, так бы мовіць, стылістыкай вельмі нагадвае... чэхаўскія п'есы, з іх падводнымі плынямі, усмешкаю скрозь слёзы, насвістваннем у самыя цяжкія моманты; п'есамі, у якіх нават смерць падаецца сціпшана і "неэфектна", а гук фінальнага стрэлу можна прыняць за звон разбітага слоіка.



П'еса ягонага жыцця заселена мноствам дзейных асобаў: вялікая бацькоўская сям'я, адказнасць за якую ён яшчэ з юнацтва – і да канца – усклаў на свае плечы; жанчыны, якія яго кахалі і якіх кахаў ён; процьма знаёмых – літаратары, газетчыкі, артысты, суседзі, проста прыяцелі, а таксама суседзі і прыяцелі гэтых прыяцеляў і члены іх сямей, якім ён у лістах не забываў перадаць прывітанне. Але на пісьмах, што ў неймавернай колькасці ён рассылаў па неймавернай колькасці адрасоў (Антон Паўлавіч быў надзвычай акуратны ў перапісцы), была пячатка са спакойнымі і горкімі словамі: "Самотнаму ўсюды пустыня".

Тое, што ён, па сутнасці, глыбока адзінокі чалавек, разумелі нямногія: у сваю душу Чэхаў не пускаў нікога. Рабіў ён гэта цвёрда, але так інтэлігентна, так далікатна, што некаторыя з сучаснікаў пражылі жыццё ў наіўнай перакананасці, што менавіта яны займалі ў свой час вакансіі "блізкіх сяброў". З-за таго, што Антон Паўлавіч заўсёды быў гатовы прывецiць, выслухаць, дапамагчы? "Здаецца, не было для яго большага задавальнення, як уладкаваць каго-небудзь, падтрымаць маладога пісьменніка, даць магчымасць пражыць у Ялце беднаму настаўніку, знайсці месца, занятк..." (З успамінаў С. Ялпацьеўскага.) Прапановамі дапамогі літаральна стракацяць лісты Чэхава: "Калі хочаце, я з'езджу паглядзець сядзібу, якую Вам прапаноўваюць...", "Вы п'есу пішаце? Напішыце і ўпаўнаважце мяне паставіць яе ў Маскве. Я і на рэпетыцыях пабываю, і ганарар атрымаю, і ўсякія штукі...", "Калі трэба ў пекла ехаць – паеду... Калі ласка, са мной не цырымоньцеся..."

А вось падрахунак, які падвёў у сваёй выдатнай кнізе "Пра Чэхава" Карней Чукоўскі: "Калі ён памёр, пасля яго засталося не толькі дваццаць тамоў сусветна славутай прозы, але і чатыры вясковыя школы, ды шасэйная дарога на Лопасню, ды бібліятэка для цэлага горада (Таганрога. – **А.Г.**), ды помнік Пятру (таксама ў Таганрозе. – **А.Г.**), ды пасеяны на пустэчы лес, ды два цудоўныя сады..." Дадамо яшчэ гераічнае і пакутлівае падарожжа на востраў Сахалін і дзесяць тысяч картак, уласнаручна запоўненых Чэхавым (перапіс усяго ссыльнага і катаржнага насельніцтва!).

Як гэта адпавядае словам, якія калісьці Антон Паўлавіч запісаў у сваім нататніку: "Мусульманін дзеля выратавання душы капае калодзеж. Добра, калі б кожны з нас пакідаў пасля сябе школу, калодзеж або штосьці накшталт, каб жыццё не мінала і не сыходзіла ў вечнасць бясследна"...

А пры ўсім гэтым – невыпадковыя і радкі, што напісаў, магчыма, адзін з самых пільных і пранікліввых знаёмцаў Чэхава – А.Купрын: "Ён мог быць добрым і шчодрым, не любячы, ласкавым і спагадлівым без прыхільнасці, дабрадзеем, не разлічваючы на ўдзячнасць. І ў гэтых рысах, якія заўсёды заставаліся няяснымі для ягонага атачэння, хаваецца, можа быць, галоўная разгадка яго асобы".

Але стрыманасць і адстароненасць – гэта зусім не тая "халодная кроў", якою папракалі Чэхава недалёкія крытыкі кшталту М.Міхайлоўскага, а хутчэй ажыццяўленне той праграмы, таго "кодэксу паводзінаў выхаванага чалавека", што дваццацішасцігадовы Антон Чэхаў выклаў у сваім знакамітым пісьме да старэйшага – таленавітага, але "балалаечнага" (слоўца Антона Паўлавіча) брата Мікалая.

"Выхаваныя людзі, – пісаў Чэхаў, – на маю думку, павінны задавальняць наступным патрабаванням:

1) Яны паважаюць чалавечую асобу, а таму заўсёды паблажлівыя, мяккія, ветлівыя, уступчывыя...

2) Яны спагадлівыя не толькі да жабракоў і да кошак. Яны хварэюць душой і ад таго, што не ўбачыш простым вокам...

3) Яны паважаюць чужую ўласнасць, а таму і плацяць даўгі...

4) Яны чыстасардэчныя і баяцца хлусні як агню. Не хлусяць яны нават у дробязях...

5) Яны не прыніжаюць сябе з той мэтай, каб выклікаць у іншым спачуванне...

6) Яны не мітуслівыя. Іх не займаюць такія фальшывыя брыльянты, як знаёмствы са славутасцямі...

7) Калі яны маюць у сабе талент, дык паважаюць яго...

8) Яны выхоўваюць у сабе эстэтыку..."

Цікава, што вельмі падобны па форме ліст напісаў дваццацітрохгадовы А.Пушкін малодшаму брату Льву: ліст – наказ перад выбарам поля дзейнасці і ўступленнем у вялікі свет. Вось некаторыя з парад:

"Не мяркуй пра людзей па ўласнаму сэрцу... пагарджай імі самым ветлівым чынам...

Будзь халодны з усімі, фамільярнасць заўсёды шкодзіць...

Не выказвай паслужлівасці і ўтаймоўвай сардэчную прыхільнасць, калі яна будзе табой завалодваць: людзі гэтага не разумеюць і ахвотна прымаюць за дагодлівасць...

Ніколі не прымай ласкі... Пазбягай апекавання, таму што гэта занявольвае і прыгнятае...

Ніколі не забывай наўмыснай крыўды...

Ніколі не пазычай, лепш цярпі нястачу, павер, яна не такая жахлівая, як здаецца, і, прынамсі, яна лепш за непазбежнасць раптам аказацца несумленным або атрымаць такую вядомасць..."

Нягледзячы на знешняе падабенства, па сутнасці гэтыя лісты абсалютна розныя. Паводле фармулёўкі У.Лакшына, Пушкін вучыць самаабароне асобы, Чэхаў – самавыхаванню асобы.

Мікалаю Чэхаву ўрокі брата не дапамаглі. Антон Чэхаў пражыў жыццё ў адпаведнасці з той праграмай. І памёр гэтак жа сама.

Ціхі, надзвычай "інтэлігентны" (хоць і нязвыкла ўжываць гэтае слова ў такім кантэксце) сыход Чэхава – увасабленне той самай някідкай і непахіснай годнасці, якая заўсёды была неаддзельнай ад ягонай асобы. "Неяк няёмка падаць і паміраць пры чужых..." Гэта ў адным з лістоў мог напісаць толькі Чэхаў.

"Ich sterbe", – сказаў ён за некалькі хвілін да скону, напэўна, не толькі таму, што побач быў урач-немец. У рускай фразе "я умираю" яму, напэўна, пачулася штосьці тэатральнае, меладраматычнае, а заштампаваных сцэнічных эфектаў Чэхаў не мог сабе дазволіць нават перад смерцю.

Самыя апошнія яго словы – пранізліва "чэхаўскія", іх мог бы вымавіць персанаж якой-небудзь ягонай п'есы: "Даўно я не піў шампанскага..."

Потым ён "спакойна выпіў усё да дна, ціха лёг на левы бок і неўзабаве замоўкнуў назаўсёды... І страшную цішыню ночы парушыў толькі, уварваўшыся, як віхар, вялізны чорны начны матылёк, які пакутліва біўся аб электрычныя лямпачкі і насіўся па пакоі..." (З успамінаў В.Кніпер-Чэхавай.)

І яшчэ да болю "чэхаўская" дэталь: калі заціх і той матылёк, раптам гучна стрэліла няшчыльна закаркаваная бутэлька з недапітым шампанскім...

Гэта здарылася ў ноч на 2 (15 па новаму стылю) ліпеня 1904 года. Вось ужо сто гадоў свет жыве без Чэхава.

ЛАРЫСА АЛЕКСАНДРОЎСКАЯ. КРУГ ЖЫЦЦЯ

Да 100-годдзя з дня нараджэння

Вольга Брылон

Наша даведка

Александроўская Ларыса Пампееўна, народная артыстка БССР і СССР, дэпутат Вярхоўных Саветаў БССР і СССР, кавалер ордэнаў Леніна, Працоўнага Чырвонага Сцяга і Кастрычніцкай Рэвалюцыі. Лаўрэат Дзяржаўнай прэміі СССР.

Нарадзілася 15 лютага 1902 г. (паводле афіцыйных дакументаў – 1904 г.). На самадзейнай сцэне выступала з 1920 года, на прафесійнай – з 1928 г. З 1933 па 1958 гг. – вядучая салістка ДАВТа Беларусі, на сцэне якога выконвала партыі Кармэн у "Кармэн" Ж.Бізэ, Наташы ў "Русалцы" А.Даргамыжскага, Яраслаўны і Канчакоўны ў "Князю Ігару" А.Барадзіна, Аксінні ў "Ціхім Доне" І.Дзяржынскага, Тацяны ў "Яўгене Анегіне", Лізы і Графіні ў "Пікавай даме" П.Чайкоўскага, Алесі ў аднайменнай оперы Я.Цікоцкага, Любашы і Марфы ў "Царскай нявесце" М.Рымскага-Корсакава, Марыны Мнішак у "Барысе Гадунове" М.Мусаргскага і многія іншыя.

З 1951 па 1961 год працавала галоўным рэжысёрам ДАВТа БССР, паставіла оперы "Барыс Гадуноў" М.Мусаргскага, "Аіда" і "Трубадур" Д.Вердзі, "Мазепа" П.Чайкоўскага, "Запарожац за Дунаем" С.Гулак-Артэмоўскага, "Страшны двор" С.Манюшкі, "Яснае світанне" А.Туранкова і інш.

Праславілася як выканаўца беларускіх народных песень, у тым ліку знакамітай "Перапёлачкі", якая зрабілася яе візітнай карткай.

Была членам Савета Міжнароднай дэмакратычнай федэрацыі жанчын, а таксама прэзідыума Славянскага камітэта СССР і Усесаюзнага камітэта абароны міру, старшынёй і членам журы ўсесаюзных і рэспубліканскіх аглядаў і конкурсаў, старшынёй прэзідыума праўлення Беларускага тэатральнага таварыства (з 1946 па 1976 гады), кіраўніком секцыі літаратуры і мастацтва Савета народных універсітэтаў БССР.

Памерла 23 мая 1980 г.

З усіх беларускіх артыстаў мінулага стагоддзя Ларыса Пампееўна Александроўская была, напэўна, самай знакамітай і праслаўленай. З юнацкіх гадоў і да старасці, ужо ўвянчаная ўсімі магчымымі і немагчымымі лаўрамі, яна ўвесь час знаходзілася ў цэнтры ўвагі. Роля прымадонны давалася ёй без цяжкасцяў.

На сваіх сучаснікаў Ларыса Пампееўна рабіла ашаламляльнае ўражанне не толькі як спявачка і актрыса, але і як жанчына. Яе незвычайная прыгажосць была прадметам зайздрасці, захаплення і чутак. Яркая, разумная, Александроўская заўсёды вылучалася з агульнай масы. Прамяністы погляд велізарных вачэй літаральна заваражваў і прыцягваў, як магнітам, усіх, хто знаходзіўся навокал. І жанчыны, і мужчыны імгненна траплялі ў палон яе бязмежнай абаяльнасці. Але, як гэта часта здараецца, прыгажосць не прынесла ёй жаночага шчасця. Хутчэй наадварот – асудзіла на адзіноту, наканаваную лёсам у якасці расплаты за талент і выбранасць.

Александроўская была карэннай мінчанкай. Дом яе дзеда, у якім яна нарадзілася, стаяў на рагу Правіянцкай вуліцы і 3-га Шпітальнага завулка. Вядома, зусім няшмат засталося ў Мінску людзей, якія маглі б узгадаць іх месцазнаходжанне. Затое, шпацыруючы па вуліцы Захарава ў тым месцы, дзе яна перакрыжоўваецца з Бранявым завулкам, мінчане звяртаюць увагу на мемарыяльную дошку на доме нумар 27. "У гэтым доме, – выбіта на дошцы, – з 1954 па 1980 гг. жыла народная артыстка СССР Ларыса Пампееўна Александроўская".

Па неверагоднаму, амаль містычнаму збегу абставін, дом па Захарава, 27 быў пабудаваны на тым самым месцы, дзе некалі стаяў аднапавярховы асабняк Александроўскіх, які згарэў у вайну. Але самае дзіўнае, што кватэра, выдзеленая Ларысе Пампееўне, аказалася ў тым пад'ездзе, знаходжанне якога супадала з колішнім перасячэннем Правіянцкай вуліцы і 3-га Шпітальнага завулка. Яна перажыла шок, калі ў 1954 годзе, прыйшоўшы ўпершыню агледзець сваю новую кватэру, выявіла, што будзе жыць дакладна над тым самым кавалкам зямлі, дзе стаяў бацькоўскі дом, у якім яна нарадзілася і вырасла.

Так дзівосна замкнулася кола яе жыцця.

Ларыса была пятым дзіцем у сям'і Пампея Васільевіча і Вольгі Мікалаеўны Александроўскіх. Сям'я была інтэлігентная і музыкальная, усе дзеці без цяжкасці ігралі на гітары, мандаліне, балалайцы і спявалі ў царкоўным хоры. Дарэчы, род Александроўскіх мае глыбокія праваслаўныя карані. Васіль Александроўскі, дзед Ларысы Пампееўны па бацькавай лініі, быў святаром і меў прыход – ці то на Арлоўшчыне, ці то ў Калужскай вобласці, ці то пад Курскам. Як сведчаць сямейныя паданні, айцец Васілій вызначаўся празмерна свавольным норавам, нечым не дагадзіў царкоўнаму начальству і быў пераведзены на службу ў закінутую вёсачку Жары пад Гомелем. Трое сыноў айца Васілія – Філарэт, Пампей і Васіль – вучыліся ў Мінскай духоўнай семінарыі, прычым Васіль – яшчэ і ў Троіца-Сергіевай лаўры.

Ажаніўшыся з дачкой святара, Васіль Васільевіч настаўнічаў спачатку ў Пінскай, а потым у Мінскай мужчынскіх гімназіях, а пасля рэвалюцыі працаваў дырэктарам чыгуначнага вучылішча, дзе выкладаў матэматыку. Дзядзька Васіль быў у пэўным сэнсе духоўным настаўнікам юнай Ларысы. Менавіта ён у 1928 годзе благаславіў пачынаючую артыстку і яе сяброў перад прэм'ерай самай першай, па сутнасці яшчэ вучнёўскай опернай пастаноўкі – "Фаўста" Ш.Гуно, у якой Александроўская спявала Маргарыту. Васіль Васільевіч шмат і цікава расказваў моладзі пра Гётэ, чытаў урыўкі з "Фаўста". Несумненна, яго ўплыў на Ларысу быў вельмі вялікі.

Пампей Васільевіч, яе бацька, быў чыноўнікам чыгуначнага транспарту. Чалавек вясёлы і жыццярадасны, ён актыўна займаўся спортам, любіў спяваць. І жонку прыгледзеў сабе такую ж – прыгажуню Вольгу, адну з шасцярых дачок знаёмага яму чыгуначнага сцэпшчыка Мікалая Дашчынскага (дарэчы, менавіта ён, Мікалай Дашчынскі, і пабудаваў той самы дом на рагу Правіянцкай і 3-га Шпітальнага завулка). Вольга Мікалаеўна, як і яе маці, нарадзіла мужу шасцёра дзяцей – трох дзяўчынак і трох хлопчыкаў. Незадоўга да рэвалюцыі з прычыны абставін і спецыфікі работы Пампей Васільевіч пераехаў у Архангельск, дзе пазней асталяваўся. Дзеці, у той час ужо дарослыя, часта ездзілі да яго ў госці.

У 1914 годзе ў сям'ю Александроўскіх упершыню ўварвалася вайна. Ратуючыся ад наступлення немцаў, яны апынуліся ў Петраградзе. І менавіта там юная Лора ўпершыню трапіла на оперны спектакль. Сястра яе аднакласніцы была – ні многа ні мала – салісткай Марыінскага тэатра і правяла дзяўчынак спачатку на прадстаўленне "Снягуркі" М.Рымскага-Корсакава, а праз нейкі час – на "Русалку" А.Даргамыжскага, дзе Млынара спяваў Шаляпін. Ларыса была ўражана мастацтвам геніяльнага артыста. Хто ведае, тады яна і пачала марыць пра кар'еру опернай спявачкі?..

Там жа, у Петраградзе, юную прыгажуню застала рэвалюцыя. У гэта цяжка паверыць, але Ларыса Александроўская была сведкай гістарычнага выступлення бальшавіцкага правадыра з балкона асабняка Кшасінскай! Вядома, дзяўчына-падлетак была далёкая ад таго, каб адэкватна ацаніць тое, што адбывалася навокал. Але жыццё паказала, што Ларысе Пампееўне грэх было скардзіцца на савецкую ўладу, якая дала ёй усё, пра што можна марыць.

Толькі восенню 1919 года яна здолела нарэшце вярнуцца ў Мінск. Скончыўшы кароткатэрміновыя настаўніцкія курсы, яна пачала працаваць у царкоўным хоры. Але амаль адразу знаёмы музыкант Дзмітрый Захар (будучы заснавальнік народнага цымбальнага аркестра) запрасіў яе ў трупу напаўпрафесійнага тэатра Галоўпалітасветы пры ваенкамаце Заходняга фронту. У тэатры ставіліся п'есы ўкраінскага класічнага рэпертуару – "Вій", "Майская ноч", "Наталка-Палтаўка", "Сарочынскі кірмаш", у якіх Ларыса іграла як вядучыя ролі, так і ролі другога плану. На сцэне яна выступала адначасова ў амплуа танцоўшчыцы, чытальніка і спявачкі. Асабліва атрымоўваліся ў яе песні – рускія, украінскія і беларускія. Менавіта там, на пляцы Волі, у будынку былога Купецкага сходу, дзе знаходзіўся тэатр і дзе ішлі яго прадстаўленні, Ларыса ўпершыню ўсвядоміла, што сцэна і ёсць яе сапраўднае прызванне. Ужо тады Александроўскую сталі называць "артысткай, якая спявае" і "спявачкай, якая іграе". Праз шмат гадоў Ларыса Пампееўна прызнае відавочнае: "Не я выбірала сабе прафесію. Гэта яна мяне выбрала".

Аднак у фінансавых адносінах акцёрскі хлеб быў зусім несалодкі. Каб хоць неяк звесці канцы з канцамі, Ларыса ўладкавалася перапісчыцай, а потым сакратаром ваенкама ў 81-ыя пяхотныя курсы камскладу Чырвонай Арміі. Для таго каб дзяўчына магла атрымліваць прадуктовы паёк, яе залічылі ў музычную каманду, ды не кім-небудзь, а барабаншчыцай! А неўзабаве камандаванне пяхотных курсаў уручыла ёй пуцёўку ў толькі што адкрыты музычны тэхнікум.

У 1924 годзе Ларыса Александроўская была залічана туды студэнткай вакальнага аддзялення.

У 20-ыя гады Мінскі музтэхнікум быў цэнтрам культурнага жыцця рэспублікі. Там выкладалі выдатныя педагогі, спецыяльна запрошаныя ў Мінск з Маскоўскай і Ленінградскай кансерваторый. Узровень выкладання быў найвысокі. Дарэчы, амаль усе аднакурснікі Л.Александроўскай, якія разам з ёй увайшлі ў склад першай трупы беларускага опернага тэатра, акрамя тэхнікума, нідзе больш не вучыліся (калі не лічыць опернай студыі, дзе іх рыхтавалі непасрэдна да работы на тэатральнай сцэне). Але па якасці і ўзроўню сваіх музычных ведаў яны маглі б сапернічаць з сучаснымі выпускнікамі кансерваторый!

Такім чынам, Александроўская трапіла ў клас да прафесара вакалу, надзвычай вопытнага педагога Васіля Цвяткова. Ён вызначыў яе голас як лірычнае сапрана, пачаўшы паступова пашыраць дыяпазон верхняга рэгістра. Верхнія ноты ў Ларысы Пампееўны былі асаблівыя – серабрыстыя, мяккія. Увогуле даваенныя запісы сведчаць пра тое, што голас у яе быў сапраўды вельмі прыгожы – цёплы, чысты, тэхнічна рухомы і багаты абертонамі. Яе першай сур'ёзнай работай і аказалася тая самая партыя Маргарыты ў оперы "Фаўст", на якую благаславіў яе некалі дзядзька Васіль.



У кастрычніку 1930-га ў Мінску адкрылася оперная студыя, якая зрабілася асновай опернага тэатра. Узначаліў студыю выдатны рускі спявак і артыст Антон Пятровіч Баначыч. Ён пачынаў сваю кар'еру ў першыя гады XX стагоддзя на вядучых оперных сцэнах Расіі, пакуль у 1905 годзе яго зорка не ўзышла на небасхіле Вялікага імператарскага тэатра ў Маскве. Антон Баначыч спяваў на яго сцэне паўтара дзесяцігоддзя, быў адным з самых знакамітых оперных спевакоў не толькі Расіі, але і Еўропы. Вымушаны па сямейных абставінах пакінуць вялікую сцэну, ён у 1921 годзе перабраўся ў Саратаў, а ўжо адтуль быў запрошаны ў Мінск.

Для ўсіх студыйцаў Баначыч быў кумірам. Выдатны педагог, ён грунтоўна падрыхтаваў пачынаючых артыстаў да работы на прафесійнай сцэне. Цікава, што ў свой час у сценах Пецярбургскай кансерваторыі яго голас быў вызначаны як барытон, і сваю кар'еру Баначыч пачынаў з барытонавых і нават басовых (!) партый. У амплуа барытона і быў прыняты ў Вялікі тэатр, але ўжо пасля адпачынку, у сезоне 1905/06 гадоў, дэбютаваў у ролі Германа з "Пікавай дамы" Чайкоўскага – класічнай тэнаровай партыі.Выпадкі, калі вакальная тэсітура дазваляе спевакам адначасова выконваць партыі і нізкіх, і высокіх галасоў, не проста рэдкія – яны унікальныя. Такім унікальным выканаўцам быў Баначыч. Але і Александроўская ў опернай студыі авалодала нізкім, меццасапранавым рэгістрам! Да вайны яна паспяхова сумяшчала ў сваім рэпертуары сапранавыя і меццасапранавыя партыі, паўтарыўшы вопыт геніяльнага настаўніка.

Яе дэбют на сцэне опернай студыі адбыўся ў 1931 годзе ў спектаклі "Залаты пеўнік" М.Рымскага-Корсакава і... застаўся незаўважаным. Уся справа ў тым, што ў студыі не падзялялі артыстаў на галоўных і не галоўных. А паколькі партыя Шамаханскай царыцы, адзіная вядучая жаночая партыя ў гэтай оперы, была напісана кампазітарам для самага высокага сапрана – каларатурнага – і выконвалася, натуральна, уладальніцай такога голасу, Ларыса Пампееўна была задаволена роляй "спевака за сцэнай", добрасумленна "пракукарэкаўшы" цару Дадону ад імя Залатога пеўніка: "Кирики, кирикуку! Берегись, будь начеку!"

Затое праз год, у другім па ліку спектаклі студыі – "Кармэн" Ж.Бізэ – выйшла на сцэну ў партыі Кармэн, самай знакамітай сваёй ролі, у якой яна была сапраўды непаўторная. У маі 1933 года спектаклем "Кармэн" з удзелам Александроўскай у Мінску быў урачыста адкрыты Дзяржаўны тэатр оперы і балета. І такім чынам роля Кармэн зрабілася пунктам адліку не толькі ў біяграфіі самой спявачкі, але і ў гісторыі ўсяго беларускага опернага мастацтва. Александроўская спявала Кармэн і ў алмаацінскай оперы ў гады эвакуацыі, і на роднай сцэне пасля вайны. Калі Кармэн-Александроўская з'яўлялася перад публікай – імпульсіўная, эфектная, яркая, – зала літаральна ўзрывалася апладысментамі.

Па натуры Ларыса Пампееўна была чалавекам актыўным, энергічным і надзвычай шмат свайго часу аддавала грамадскай працы. Так было заўсёды – і на пачатку яе кар'еры, і пры канцы. Ужо ў 30-ыя гады яна зрабілася своеасаблівым сімвалам Беларусі, прадстаўляючы рэспубліку як дэпутат і грамадскі дзеяч на ўсемагчымых пленумах, кангрэсах, форумах, з'ездах. Ад імя беларускага народа ёй давялося двойчы выступаць перад Сталіным. Упершыню гэта адбылося ў 1939 годзе ў час XVIII з'езда ВКП (б). Узышоўшы на трыбуну, Александроўская пачала чытаць падрыхтаваны тэкст, як раптам пачула за спінай незадаволеную рэпліку правадыра:

– Представительница от Белоруссии могла бы говорить па-белорусски!

Некалькі секунд спатрэбілася ёй для таго,


Такой яна была на сцэне...
Марыся ў оперы "Міхась Падгорны".


Кармэн у аднайменнай оперы.


А такой – у жыцці...


1940-ыя гады.

каб узяць сябе ў рукі, пасля чаго ўвесь астатні тэкст быў прачытаны ёю па-беларуску – Ларыса Пампееўна паспявала яго імгненна перакладаць.

У другі раз яны сустрэліся ў Крамлі на прыёме ў гонар удзельнікаў І-ай Дэкады беларускага мастацтва ў Маскве. У яе прывітальнай прамове былі, між іншым, такія словы: "И если коварный враг посягнет на нашу землю, мы грудью встанем на защиту Отечества".

Гавораць, Сталін, пачуўшы гэта, ухмыльнуўся ў вусы:

– Да, есть чем!..

Лозунгі так і засталіся лозунгамі, а Ларыса Пампееўна ледзь не загінула пад бамбёжкамі ў першыя ж дні вайны. Яна вымушана была бегчы з Мінска без рэчаў і дакументаў, ледзь паспеўшы забраць з бальніцы 11-гадовага сына Ігара, якому напярэдадні выдалілі апендыкс. Як і тысячы іншых бежанцаў, яны пайшлі пешкі па Маскоўскай шашы. Перадолеўшы не адну сотню кіламетраў, ужо недзе пад Смаленскам, яна здолела нарэшце выправіць неабходныя даведкі, пасля чаго яе з сынам пасадзілі ў цягнік, які ішоў у Алма-Ату.

У сталіцы Казахстана Александроўская пражыла да пачатку 1942 года, пакуль трупа беларускага опернага не аб'ядналася ў Горкім. Дарэчы, велізарная заслуга ў гэтым належала ёй: Ларыса Пампееўна ўсюды шукала сваіх калег, пісала лісты, хадайнічала пра тое, каб тэатр аднавіў працу ва ўмовах эвакуацыі.

У час вайны ў складзе франтавых канцэртных брыгад яна дзесяткі разоў выязджала на перадавую. Адно з яе выступленняў перад воінамі Калінінскага фронту выпадкова трапіла ў кадры ваеннай кінахронікі – і зрабілася легендай. Стоячы на танку, Ларыса Пампееўна, апранутая ў народны строй, звяртаецца да салдат са словамі прывітання, а потым пад акампанемент баяніста спявае песню "Бывайце здаровы". У час спеваў добра чуваць разрывы снарадаў.

Спявачка згадвала, што калі ёй прапанавалі падняцца на танк, каб салдаты лепей бачылі і чулі яе, яна ўразіла іх надзіва недарэчным пытаннем:

– А я не сломаю?

Мужчыны зайшліся гамерычным смехам.

А потым яны ішлі ў бой, і Ларыса Пампееўна махала ім услед хусцінкай. Яна расказвала, што сэрца яе ў той момант сціскалася ад трывожных прадчуванняў – ці ўсе вернуцца, ці ўсе ацалеюць?..

Яна нічога не ведала пра маці, якая засталася ў акупаваным Мінску. Толькі потым, калі Александроўская разам з тэатрам вярнецца ў вызвалены горад, Вольга Мікалаеўна раскажа ёй пра тое, што іх дом згарэў пасля бамбёжкі і ёй даводзілася рыць зямлянку, каб хоць недзе жыць, пра тое, як ледзь не трапіла ў гестапа, калі немцы даведаліся, хто яе дачка.

Тэатр быў разбураны і разрабаваны. Александроўская згадвала, як нехта з яе калег на фронце, ужо пад канец вайны, далёка за межамі Беларусі, сярод хламу, пакінутага немцамі, пазнаў фрагменты крэслаў з глядзельнай залы тэатра. Самой залы не было: бомба, якая ўзарвалася, поўнасцю знішчыла два верхнія ярусы і партэр. Там знаходзілася нямецкая стайня! Але ўжо ў канцы 1944 года тэатр аднавіў спектаклі, якія ішлі ў памяшканні Дома афіцэраў.

Самай першай прэм'ерай была "Алеся" – опера, якая расказвала пра падзеі вайны і партызанскай барацьбы. Ставіў спектакль тады яшчэ зусім малады рэжысёр Барыс Пакроўскі. Александроўская-Алеся іграла і спявала як ніколі. Асабліва ўразіла публіку сцэна смерці галоўнай герaіні, якую спявачка правяла на найвысокім эмацыянальным напале. Гэты спектакль надоўга ўрэзаўся ў памяць тым нешматлікім гледачам, хто ў напаўспаленым, але не зломленым Мінску быў разам з любімымі артыстамі, якія нарэшце вярнуліся дадому, у родны горад, з надзеямі на новае шчаслівае жыццё.

Александроўская была геніяльнай актрысай – экспрэсіўнай, эмацыянальнай, напоўненай пачуццямі. Школу Баначыча яна засвоіла цудоўна, але і прыродныя здольнасці мела выдатныя. Яна адчувала сябе на сцэне свабодна і вольна, літаральна купаючыся ў кожнай ролі. А якой асалодай для гледачоў было бачыць яе на сцэне! Незабыўнымі ў яе выкананні былі Аксіння з "Ціхага Дона", Тацццяна ў "Яўгене Анегіне", Наташа ў "Русалцы", партыі ў беларускіх операх і многія іншыя выдатныя работы. Пасля вайны Александроўская паступова перайшла на ролі меццасапранавага рэпертуару – у верхнім рэгістры яе голас гучаў ужо не так ярка. Але кожнае яе з'яўленне на сцэне па-ранейшаму выклікала шквал апладысментаў. Ларыса Пампееўна, як і раней, заставалася улюбёнкай і кумірам тысяч меламанаў. Як опернай і камернай спявачцы ёй апладзіравалі не толькі ў Мінску і Маскве, але і ў Парыжы, Берліне, Лондане, Стакгольме, Варшаве...

Асабістае жыццё Александроўскай не склалася. Яна выйшла замуж даволі рана, за камісара тых самых 81-ых пяхотных курсаў Нікандра Восіпавіча Міхайлава, у якога без памяці закахалася ледзь не з першага позірку. Трэба прызнаць, пачуццё было ўзаемным. Але Ніка, як яго называлі ў сям'і, надзвычай моцна раўнаваў яе да тэатра, яму не падабаліся тыя бясконцыя кампаніі, якія неаддзельныя ад артыстычнага ладу жыцця. Яна не належала сабе – праца, вучоба паглыналі яе поўнасцю. У такім напружаным рытме, не даючы сабе паблажак, Ларыса Пампееўна жыла пастаянна.

У 1927 годзе маладую Александроўскую як выканаўцу беларускіх народных песень дэлегавалі ў Франкфурт-на-Майне на Міжнародную музычную выстаўку. Зрабіўшы там сапраўдны фурор, яна яшчэ паўгода гастралявала за мяжой, а муж у гэты час пакутаваў ад разлукі і рэўнасці. У 1930 годзе Ларыса нарадзіла яму сына, а праз два гады яны разышліся. Хутка яна ізноў выйшла замуж, але зноў няўдала. Новы выбраннік, чалавек ваенны, дазваляў сабе непрыстойнасці і любіў выпіць, чаго яна катэгарычна не пераносіла. Сын Ігар называў яго татам, але, на жаль, вельмі рана пераняў ад яго звычку да спіртнога, якая з цягам часу перарасла ў хваробу.

Было нямала мужчын, якія марылі пра яе прыхільнасць. Яна сябравала са сваім аднакурснікам, прыгажуном Мікалаем Гульманам – артыстам хору тэатра, які быў паверaным у яе справах. Страсным паклоннікам Ларысы Пампееўны быў яшчэ адзін яе аднакурснік – Ізраіль Герман, легендарны дырэктар Мінскай музычнай школы-адзінаццацігодкі. Але да свайго сэрца Александроўская нікога асабліва не падпускала. Хадзілі чуткі пра яе раман з Панцеляймонам Панамарэнкам, які быў у той час першым сакратаром ЦК КП(б)Б, а таксама пра тое, што яна была нераўнадушная да рэжысёра Барыса Пакроўскага. Як бы там ні было, але незадоўга перад смерцю Ларыса Пампееўна прызналася, што па-сапраўднаму кахала толькі аднаго мужчыну – Ніку Міхайлава.

У тэатры да яе ставіліся па-рознаму. Моладзь абагаўляла, артысты старэйшага пакалення былі незадаволены. Калі яна ўзначаліла мастацкае кіраўніцтва тэатра, стаўшы галоўным рэжысёрам, гэтай непрыязнасці пабольшала. У тэатры яна была поўнаўладнай гаспадыняй, і падобная сітуацыя, узмоцненая яе валявым і цвёрдым характарам, многіх не задавальняла. У Александроўскай хапала "добразычліўцаў", якія марылі скінуць яе з п'едэстала.

Апошнія гады жыцця Ларысы Пампееўны былі сумнымі. Яна ўсё больш востра адчувала адзіноту і паступова слабела, хоць паранейшаму з энтузіязмам займалася грамадскай працай. Яна дабілася адкрыцця дзіцячага садка для сем'яў акцёраў, з яе лёгкай рукі ў цэнтры Мінска з'явіўся Дом работнікаў мастацтва з утульнай канцэртнай залай, бібліятэкай і кафэ, у якім ладзіліся капуснікі і вясёлыя акцёрскія вечарыны.

Жыццё Ігара таксама не заладзілася. Яго жонка Клара памерла вельмі рана, пакінуўшы двух малалетніх сыноў. Усе клопаты пра ўнукаў леглі на плечы Ларысы Пампееўны, якая іх і выгадавала. Няўдалым аказаўся другі шлюб сына, ад якога нарадзілася дзяўчынка Волечка. У свой час Ігар скончыў Маскоўскі энергетычны інстытут і потым працаваў на атамным рэактары ў пасёлку Сосны пад Мінскам. Аднойчы на рэактары здарылася аварыя – паламаўся і разгерметызаваўся кантэйнер з рэактыўным рэчывам. Ігар, каб ліквідаваць ачаг радыяцыі, вымушаны быў рукамі збіраць рассыпаныя ізатопы. Натуральна, атрымаў вельмі моцнае апраменьванне. Дактары хацелі ампутаваць яму пальцы рук, але ён не дазволіў. Пасля аварыі часта хварэў і – на жаль – піў. Перад драмай сына Ларыса Пампееўна была бяссільная.

Яе велізарная кватэра яшчэ пры жыцці гаспадыні нагадвала музей. Гасцінную ўпрыгожвалі шматлікія карціны, сувеніры, дарагія Ларысе Пампееўне падарункі, якія вярталі яе да шчаслівых дзён трыумфу. Пасля смерці Александроўскай сваякі і сябры хацелі стварыць у яе кватэры мемарыяльны музей. Суседзі па лесвічнай пляцоўцы дзеля гэтага нават былі гатовыя вызваліць сваю кватэру. Але высокія чыноўнікі палічылі гэта прыхамаццю нашчадкаў і зрабілі па-свойму, вырашыўшы, што для захавання памяці пра Александроўскую хопіць і мемарыяльнай дошкі. Унукам далі па аднапакаёвай кватэры, а яе апартаменты выдзелілі вядомаму паэту, які хутка прадаў іх нейкаму бізнесмену.

Ларыса Пампееўна засталася жыць ва ўспамінах сваіх сучаснікаў. Засталася легендай. А легенды, як вядома, нельга прадаць або марна растраціць.

P.S. Аўтар выказвае ўдзячнасць Арыядне Барысаўне Ладыгінай, пляменніцы Л.П.Александроўскай, за дапамогу ў падрыхтоўцы матэрыялу.


Л. Александроўская разам з І. Балоціным каля рэйхстага. Май 1945.
Фота з архіва Нацыянальнага тэатра оперы і асабістага архіва А. Ладыгінай.

ШТО ПАКАЗАЎ КОНКУРС?

Нататкі пра III Міжнародны конкурс выканаўцаў на драўляных духавых інструментах імя Дзмітрыя Бяды

Барыс Нічкоў

З 23 па 28 лістапада 2003 года ў горадзе Львове адбыўся Трэці міжнародны конкурс выканаўцаў на драўляных духавых інструментах (флейта, габой, кларнет, фагот) імя Дзмітрыя Бяды.

Імя выдатнага ўкраінскага флейтыста Дзмітрыя Міхайлавіча Бяды (1919 – 1979) было шырока вядома ў СССР. У 1950 годзе ён скончыў Львоўскую кансерваторыю імя М.Лысенкі. З 1949 года Д.Бяда – саліст Львоўскага сімфанічнага аркестра, дзе працаваў да 1957 года, затым – саліст сімфанічнага аркестра Кіеўскага тэатра оперы і балета імя Т.Шаўчэнкі. У 1958 годзе Д.Бяда трапляе ў адзін з найлепшых у свеце сімфанічных аркестраў – калектыў Ленінградскай філармоніі пад кіраўніцтвам выдатнага дырыжора XX стагоддзя Я.Мравінскага.

У гэтым праслаўленым калектыве ў поўнай меры раскрыўся талент Д.Бяды. Яго ігра вылучалася віртуознай тэхнікай, прыгажосцю і чысцінёй гуку, пранікненнем у стылявыя асаблівасці аркестравых партый, а таксама твораў канцэртнага і камернага рэпертуару для флейты. Многія выдатныя музыканты высока ацанілі яго дзівоснае майстэрства. Напрыклад, народны артыст СССР Д.Ойстрах пра яго ігру выказваўся так: "Свабода і віртуознасць валодання інструментам спалучаліся ў яго з выключнай свежасцю, чысцінёй гуку і абаяльнай манерай выканання". Доказам вялікага таленту служаць яго грамзапісы канцэртаў А.Вівальдзі, А.Анегера, актэта І. Стравінскага і іншых твораў, у якіх так радасна, празрыста, светла гучыць флейта Д.Бяды – выдатнага саліста... Яго асабіста ведала каралева Англіі Елізавета. Д.Бяда на працягу свайго творчага жыцця актыўна займаўся і педагагічнай дзейнасцю, выхаваў шмат таленавітых музыкантаў, якія паспяхова прадаўжаюць справу свайго настаўніка.

Першы міжнародны конкурс выканаўцаў на драўляных духавых інструментах імя Д.Бяды адбыўся ў Львове ў 1996 годзе па дзвюх узроставых групах – малодшай (у ёй удзельнічалі 34 выканаўцы) і старэйшай (52 выканаўцы). Конкурс хутка прыцягнуў увагу музыкантаў з краін СНД і далёкага замежжа. Беларускія музыканты таксама прынялі ў ім удзел і атрымалі шэсць прэмій.

Другі міжнародны конкурс адбыўся ў 2000 годзе. Улічваючы колькасць заявак ад удзельнікаў, аргкамітэт конкурсу вымушаны быў стварыць ужо тры ўзроставыя групы і правесці адбор кандыдатаў паводле запісаў. Так, у малодшай групе на 2-і тур было адабрана 58 удзельнікаў: 27 флейтыстаў, 10 габаістаў, 17 кларнетыстаў, 4 фагатысты; у сярэдняй – 96: 36 флейтыстаў, 11 габаістаў, 35 кларнетыстаў, 14 фагатыстаў; у старэйшай – 61: 19 флейтыстаў, 10 габаістаў, 25 кларнетыстаў, 7 фагатыстаў. На гэтым конкурсе беларускія музыканты таксама не засталіся без узнагарод, заваяваўшы сем прэмій.

На Трэцім міжнародным конкурсе аргкамітэт вырашыў значна ўскладніць праграмы для ўсіх удзельнікаў, асабліва ў сярэдняй і старэйшай групах, што, па меркаванню замежных членаў журы, адпавядае прынятым міжнародным стандартам у многіх краінах свету. Напрыклад, флейтысты сярэдняй групы ў першым туры выконвалі санаты І.С.Баха, старэйшай групы – Партыту ля мінор (для флейты сола) І.С.Баха; у трэцім туры ў сярэдняй і старэйшай групах выконваліся канцэрты Моцарта рэ мажор і соль мажор. Канцэрты Моцарта ў трэцім туры выконвалі таксама габаісты, кларнетысты і фагатысты старэйшай групы. Наваўвядзенне не дазволіла некаторым удзельнікам пераадолець першы тур па запісу, і на другі тур былі дапушчаны: у малодшай групе – 25 удзельнікаў (6 флейтыстаў, 10 габаістаў, 7 кларнетыстаў, 2 фагатысты); у сярэдняй групе – 57 удзельнікаў (22 флейтысты, 10 габаістаў, 15 кларнетыстаў, 10 фагатыстаў); у старэйшай групе – 35 удзельнікаў (9 флейтыстаў, 7 габаістаў, 13 кларнетыстаў, 6 фагатыстаў).

Сярод іх былі студэнты вядучых ВНУ СНД (Маскоўскай і Санкт-Пецярбургскай кансерваторый, Нацыянальнай музычнай акадэміі Украіны, Львоўскай музычнай акадэміі, Казахстанскай нацыянальнай акадэміі музыкі, Харкаўскага інстытута мастацтваў і інш.), а таксама з Кітая і Польшчы. Менш за палову ўдзельнікаў другога тура прайшлі на трэці тур. У склад журы, якое ўзначальваў народны артыст Украіны, рэктар Львоўскай музычнай акадэміі імя М.Лысенкі, прафесар кафедры скрыпкі І.Пілацюк, уваходзілі таксама вядучыя музыканты краін СНД і далёкага замежжа. У ліку іх – народны артыст Расіі, загадчык кафедры духавых інструментаў Маскоўскай кансерваторыі прафесар В.Папоў (фагот); заслужаны артыст Расіі, загадчык кафедры духавых інструментаў Санкт-Пецярбургскай кансерваторыі прафесар К.Сакалоў (фагот); народны артыст Украіны, член-карэспандэнт Акадэміі мастацтваў Украіны, доктар мастацтвазнаўства, прафесар Нацыянальнай музычнай акадэміі Украіны імя П.Чайкоўскага В.Апацкі (фагот); загадчык кафедры духавых інструментаў Львоўскай музычнай акадэміі, прафесар, кандыдат мастацтвазнаўства В.Цайтц (габой); дацэнт Львоўскай музычнай акадэміі Ю.Карчынскі (кларнет); загадчык кафедры Кракаўскай музычнай акадэміі прафесар Барбара Своўтэк-Жэлязна (флейта); прафесар Вышэйшай школы музыкі ў Франкфурце-на-Майне Альфрэд Рындэршпахер (фагот); прафесар Вышэйшай школы музыкі ў Лейпцыгу Хрысціян Ветцэль (габой) і іншыя.


Алеся Варапаева.

Нашу рэспубліку ў журы прадстаўлялі: рэктар Беларускага інстытута праблем культуры, заслужаны дзеяч мастацтваў Беларусі, кандыдат мастацтвазнаўства У.Скараходаў (кларнет); загадчык кафедры драўляных духавых інструментаў Беларускай акадэміі музыкі, кандыдат мастацтвазнаўства Б.Нічкоў (габой) і дацэнт Беларускай акадэміі музыкі, кандыдат мастацтвазнаўстваН.Аўраменка (флейта).


Лаўрэаты III Міжнароднага конкурсу (злева направа):
Марына Зянько, Аляксей Юрынок, Алеся Варапаева, Наталля Малашкова, Іван Філіпаў.

Конкурс прадэманстраваў вельмі высокі выканальніцкі ўзровень маладых музыкантаў па ўсіх спецыяльнасцях ва ўсіх узроставых групах (малодшая – да 14 гадоў, сярэдняя – да 18 гадоў, старэйшая – да 25 гадоў). Вялікага поспеху на гэтым прэстыжным конкурсе дабіліся нашы музыканты. Выкладчыкі, студэнты, навучэнцы і канцэртмайстры зрабілі вялікую працу падчас падрыхтоўкі да міжнароднага конкурсу і яшчэ раз пацвердзілі высокі прафесійны ўзровень беларускай выканальніцкай школы ігры на драўляных духавых інструментах, што было адзначана многімі членамі журы. Так, у малодшай групе І-ю прэмію і званне лаўрэата атрымала вучаніца 9-га класа Беларускай гімназіі-каледжа імя І.Ахрэмчыка Алеся Варапаева (габой, клас прафесара Б.Нічкова, канцэртмайстар Н.Маторная). ІІ-ю прэмію і званне лаўрэата атрымаў вучань 8-га класа Магілёўскай гімназіі-каледжа музыкі і харэаграфіі Аляксандр Папсуеў (габой, клас выкладчыка І.Кундзянка, канцэртмайстар С.Кундзянок).

У сярэдняй групе І-ю прэмію і званні лаўрэатаў атрымалі студэнтка І курса БДАМ А.Рамейка (флейта, клас дацэнта Н.Аўраменкі, канцэртмайстар В.Сідараў) і студэнт 2 курса БДАМ І.Філіпаў (габой, клас прафесара Б.Нічкова, канцэртмайстар Н.Маторная).

У старэйшай групе І-ю прэмію і званні лаўрэатаў атрымалі студэнтка 4 курса БДАМ М.Зянько (флейта, клас дацэнта Г.Гедыльтэра, канцэртмайстар В.Сідараў) і студэнт 3 курса БДАМ Я.Шымановіч (кларнет, клас прафесара У.Скараходава, канцэртмайстар С.Тургель). ІІ-ю прэмію і званні лаўрэатаў атрымалі студэнтка 3 курса БДАМ Н.Малашкова (габой, клас прафесара Б.Нічкова, канцэртмайстар Н.Маторная) і аспірант БДАМ А.Юрынок (флейта, клас дацэнта Г.Гедыльтэра, канцэртмайстар В.Сідараў). Дыпломам адзначаны студэнт 3 курса БДАМ А.Запатылок (кларнет, клас дацэнта І.Брычыкава, канцэртмайстар Н.Варывода). Пераможцы ў старэйшай групе флейтыстка М.Зянько і кларнетыст Я.Шымановіч атрымалі права на бясплатны рамонт сваіх інструментаў (на працягу года) у вядомага кіеўскага майстра І.Дзьячука, што пацверджана спецыяльным дакументам.

Такім чынам, беларускія музыканты па выніках Трэцяга міжнароднага конкурсу імя Д.Бяды атрымалі 8 прэмій (5 першых і 3 другіх) і адзін дыплом. Студэнты Беларускай акадэміі музыкі па колькасці першых прэмій (чатыры) абышлі ўсе вядучыя вышэйшыя навучальныя ўстановы краін СНД (уключаючы Маскоўскую і Санкт-Пецярбургскую кансерваторыі, Нацыянальную музычную акадэмію Украіны). За высокае прафесійнае майстэрства дыпломамі ўзнагароджаны канцэртмайстры В.Сідараў, Н.Маторная, С.Тургель і С.Кундзянок.

За падрыхтоўку лаўрэатаў аргкамітэт Трэцяга міжнароднага конкурсу імя Д.Бяды ўзнагародзіў дыпломамі прафесараў Б.Нічкова і У.Скараходава, дацэнтаў Н.Аўраменку, Г.Гедыльтэра і выкладчыка І.Кундзянка. Неабходна адзначыць высокі арганізацыйны ўзровень усіх трох міжнародных конкурсаў выканаўцаў на драўляных духавых інструментах імя Д.Бяды, у чым вялікая заслуга аргкамітэта.

Нягледзячы на вельмі высокі вынік беларускіх музыкантаў на Трэцім міжнародным конкурсе, яго глыбокі аналіз паказаў, што ўсе дасягненні дэманструюць толькі выкладчыкі старэйшага пакалення. Наяўнасць малодшай і сярэдняй груп дазваляе ўдзельнічаць у конкурсе навучэнцам ДМШ і сярэдніх музычных навучальных устаноў, якіх у нашай краіне дастаткова. Аднак з трох каледжаў (Рэспубліканскай гімназіі-каледжа пры БДАМ, Беларускай гімназіі-каледжа імя І.Ахрэмчыка, Магілёўскай гімназіі-каледжа музыкі і харэаграфіі) было ўсяго тры ўдзельнікі (К.Атаманаў – кларнет, А.Варапаева і А.Папсуеў – габой), што недапушчальна мала. Заслугоўвае заахвочвання праца былога выпускніка Беларускай акадэміі музыкі І.Кундзянка – ён адзіны з выкладчыкаў сярэдніх навучальных устаноў, хто падрыхтаваў лаўрэатаў трох міжнародных конкурсаў. Шкада, што сістэматычна не прымаюць удзелу ў міжнародных конкурсах навучэнцы Брэсцкага і Гомельскага каледжаў і іншых музычных вучылішчаў рэспублікі.

На Трэцім міжнародным конкурсе імя Д.Бяды ад Беларусі не было ніводнага фагатыста ў трох узроставых групах, што з'яўляецца трывожным сімптомам і павінна стаць падставай для спецыяльнага пасяджэння кафедры драўляных духавых інструментаў БДАМ. Ужо цяпер трэба прымаць усе неабходныя меры, каб на наступным такім конкурсе ў ліку пераможцаў былі нашы фагатысты. Фагатыстаў высокага класа рыхтуе толькі прафесар Беларускай акадэміі музыкі, заслужаны артыст Беларусі В.Будкевіч.

У сакавіку 2004 года ў Магілёве адбудзецца Першы міжнародны конкурс выканаўцаў на аркестравых інструментах імя Я.Глебава сярод навучэнцаў сярэдніх спецыяльных музычных навучальных устаноў (у намінацыі духавых і ўдарных інструментаў). Гэта стане яшчэ адным сур'ёзным творчым экзаменам для выкладчыкаў і навучэнцаў нашай рэспублікі. На ім будуць выяўлены новыя таленавітыя выканаўцы, якім давядзецца ў будучым пацвярджаць высокі ўзровень беларускай духавой выканальніцкай школы.

Фота А. Спрынчана.
Пераклад з рускай мовы.

"А крыніца песняю льецца...", або Словам Караткевіча натхнёныя

Таццяна Мушынская

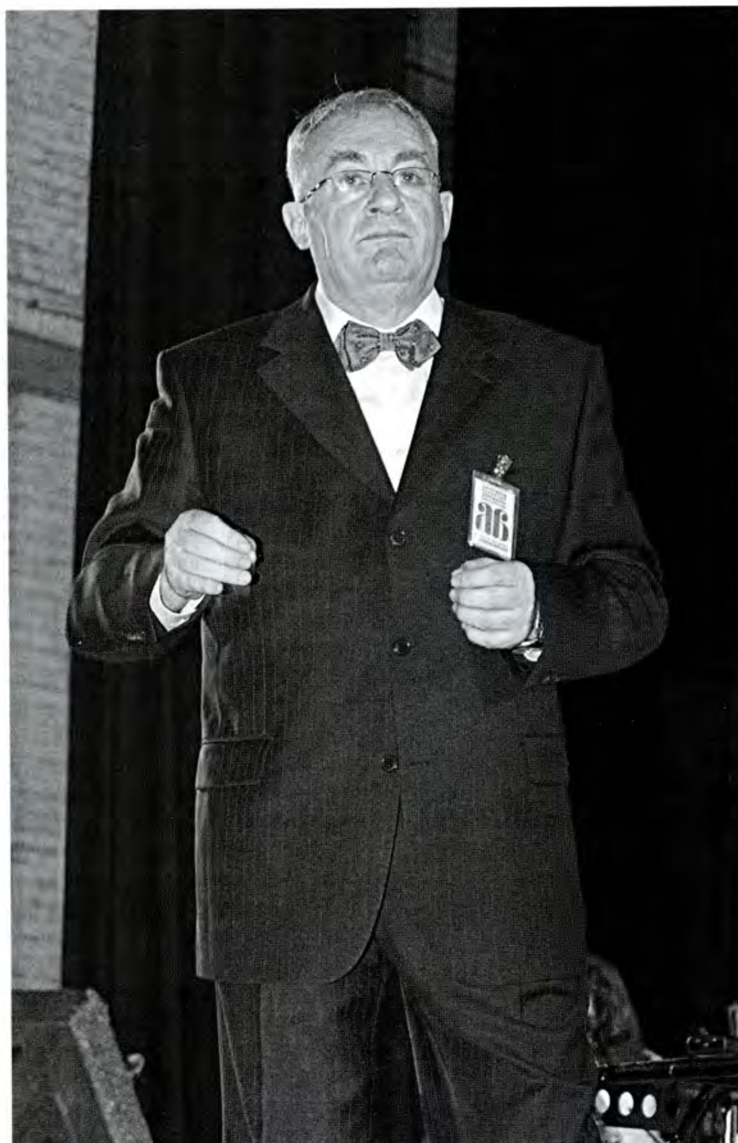
Пры канцы 2003 года, у Мінску, у клубе імя Дзяржынскага адбыўся унікальны канцэрт, адметная і надзвычай цікавая музычная вечарына. Невыпадкова зала была паўнюткая, а сярод гледачоў можна было пабачыць шмат вядомых людзей.

Дзяржаўны канцэртны аркестр Беларусі пад кіраўніцтвам М.Фінберга прадстаўляў прэм'еру сваёй праграмы "Паэт Уладзімір Караткевіч. Новыя песні".

Не трэба казаць пра тое, кім з'яўляецца для беларускай літаратуры Уладзімір Караткевіч, паэт, празаік, драматург. Ён культавая асоба для некалькіх пакаленняў беларусаў, асабліва тых, хто не страціў пачуцця сваёй нацыянальнай прыналежнасці. Але калі п'есы і проза пісьменніка знайшлі сваё годнае ўвасабленне на драматычнай сцэне (спектаклі "Званы Віцебска", "Кастусь Каліноўскі", "Калыска чатырох чараўніц" былі пастаўлены ў розных тэатрах Беларусі), на кінаэкране (фільмы "Чорны замак Альшанскі" М.Пташука, "Дзікае паляванне караля Стаха" В.Рубінчыка, "Маці ўрагану" Ю. Марухіна) і нават на музычнай сцэне (опера "Дзікае паляванне караля Стаха" У.Солтана), дык лірыка паэта доўгі час чамусьці лічылася малапрыдатнай для ўвасаблення сродкамі музыкі. Як ні дзіўна, да апошняга часу песень і рамансаў, напісаных нашымі кампазітарамі на словы У.Караткевіча, амаль не было.

Трэба адразу заўважыць, што праграма "Паэт Уладзімір Караткевіч. Новыя песні" была падрыхтавана аркестрам па дзяржаўнаму заказу Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь. Яна з'яўляецца своеасаблівым працягам музычнага цыкла аркестра "Славутыя імёны Беларусі", у якім ужо гучалі музычныя творы на словы Янкі Купалы, Якуба Коласа, Адама Міцкевіча, Максіма Багдановіча, Аркадзя Куляшова і іншых класікаў.

У новай праграме прагучала каля дваццаці пяці зусім новых песень. Напісаныя таленавітымі беларускімі кампазітарамі Эдуардам Зарыцкім, Алегам Елісеенкавым, Аленай Атрашкевіч, Валянцінай Сярых, Ларысай Мурашкай, а таксама салісткай аркестра, скрыпачкай Аленай Навуменкай, яны ўвасобілі ў музыцы вельмі шырокі інтанацыйны і сэнсавы дыяпазон паэзіі У.Караткевіча. Пяшчотныя лірычныя песні, пранікнёна-патрыятычныя творы, распеўная рамансавая лірыка, творы філасофскага гучання, песні, у якіх пераважалі гумарыстычныя інтанацыі... У канцэрце гучалі і музычныя творы, блізкія фальклорнай традыцыі, творы, напісаныя ў адпаведнасці з сучасным разуменнем песні, сачыненні, у якіх відавочна адчувалася энергетыка джазавай імправізацыі.


Міхаіл Фінберг.

Нечакана высветлілася, што, насуперак шырока распаўсюджанаму меркаванню, тэксты У.Караткевіча вельмі спеўныя, мілагучныя... Яны па-ранейшаму прываблівають вастрынёй увасаблення разнастайных чалавечых пачуццяў, што ў іх шмат адценняў сэнсу. І гэтая ёмістасць паэтычнага выказвання – запаветная мара кожнага сур'ёзнага кампазітара-прафесіянала.

Варта дадаць, што песні на вершы Уладзіміра Караткевіча падчас канцэрта гучалі ў выкананні салістаў аркестра – Г.Грамовіч, А.Яфіміка, Д.Качароўскага, Т.Глазуновай, Н.Тамелы, Яны, Т.Танюкевіча і іншых.

Вельмі хацелася б, каб песні на вершы У.Караткевіча, якія прагучалі ў новай праграме, яшчэ не аднойчы гучалі ў выкананні аркестра М.Фінберга на шматлікіх песенных святах. Каб іх выкананне не было, што называецца, "разавым". Гэта па-першае. А па-другое, чаму б не падумаць пра выпуск CD-дыска, які б так і называўся – "Паэт Уладзімір Караткевіч. Новыя песні" і адлюстроўваў новую праграму аркестра? Думаю, што такі дыск з ахвотай набылі б шматлікія прыхільнікі творчасці Уладзіміра Караткевіча, яго можна было б прадаваць на эстрадных фестывалях і конкурсах. Як узор густу – і паэтычнага, і музычнага. Дый праца кампазітараў, спевакоў, усяго аркестра была б нейкім чынам зафіксавана і засталася ў гісторыі...

Увесь час, пакуль ішоў канцэрт, над сцэнай лунаў партрэт Уладзіміра Сямёнавіча. На партрэце ён усмешлівы, лірычны. І чамусьці здавалася, што паэт чуе тую музыку, якая нарадзілася дзякуючы ягоным даўнім і натхнёным вершам...


Дзмітрый Качароўскі.


На сцэне – Яна.


Наталля Тамела.


Аляксандр Яфімік.


Аўтары песень А. Навуменка, В. Сярых, Э. Зарыцкі, А. Елісеенкаў.


Адзін з фрагментаў канцэрта.


Таццяна Глазунова.


Фінальная песня.

Фота А. Спрынчана.

А ЦІ НЕ ЗАБЛУДЗІЛІСЯ МЫ?

Палемічныя нататкі пра XVI Віцебскі фестываль сучаснай харэаграфіі і яе развіццё ў нас і за мяжой

Юлія Чурко

Прадбачу нязгоду з гэтым артыкулам людзей, якія па-іншаму бачаць стан праблемы. Тым не менш, я свядома абвастраю некаторыя пытанні, даводжу да лагічнага канца, г.зн. да крайнасці асобныя тэндэнцыі. Каб усе мы спыніліся, азірнуліся, задумаліся. Ці туды мы ідзём, куды належыць? Ці правільна тэарэтыкі арыентуюць практыкаў? Або тэорыя, як заўсёды, сухая, а дрэва мастацтва зелянее?

* * *

Цяжка пераацаніць значэнне Віцебскага фестывалю для развіцця мадэрн-танца не толькі ў нашай рэспубліцы, а і на ўсёй постсавецкай прасторы. Ён вырас з маладзёжнай тусоўкі, са свята моднага ў 1980-ыя брэйкданса, і стаўся самым прэстыжным конкурсам на тэрыторыі былога Саюза. На яго з'язджаліся і з'язджаюцца з усіх канцоў усё яшчэ велізарнай краіны, ён не толькі адлюстроўвае, але і фармуе розныя плыні сучаснага танца, на ім упершыню паказалі сябе і выраслі многія з тых майстроў, якія прадстаўляюць усю нашу пасляперабудовачную, "іншую" харэаграфію на пляцоўках свету і заваёўваюць высокія ўзнагароды.

Нязменным арганізатарам і душой гэтага фестывалю з'яўляецца Марына Рамаёўская, чалавек творчы, яркі. Ёй удалося сабраць вакол сябе каманду гэткіх жа цікавых людзей, хто аддана, як і яна, любяць сучасную харэаграфію. Гэтым энтузіястам, нягледзячы на ўсе сённяшнія цяжкасці, пры дапамозе вялікай колькасці фундатараў удалося вось ужо ў 16-ы раз правесці фестываль, еўрапейскі па ўзроўню арганізацыі, але пазбаўлены камерцыйнай накіраванасці і прагматызму. На ім заўсёды пануе сяброўская атмасфера, пануе дух творчага спаборніцтва, які падаграецца шчырай зацікаўленасцю свайго, выхаванага фестывалем гледача, сапраўднага прыхільніка мадэрн-танца.

Неацэнная і роля віцебскіх харэаграфічных сустрэч як міжнароднай арэны для абмену інфармацыяй, знаёмства з дасягненнямі свайго і замежнага мастацтва. Сёлета фестываль ізноў адыграў гэтую ролю пры значным абнаўленні складу айчынных удзельнікаў конкурсу. Былыя лідэры зрабіліся мэтрамі і перамясціліся – хто ў журы, хто на заходнія сцэны. Рака мадэрна нібы разлілася ўшыркі, ахапіўшы шмат новых маладых адэптаў, і, натуральна, крыху абмялела.

Але па-ранейшаму высокі ўзровень трымала на фестывалі праграма гасцей. Асабліва ўражальным было адкрыццё, дзе выступіў цудоўны калектыў з Швецыі "Movesperminute", які паказаў танцавальную п'есу "4", створаную на стыку розных стыляў сучаснага танца. Яна нібыта была прысвечана чатыром порам года, стыхіям вады, агню, зямлі і паветра, але аказалася экспрэсіўным аповедам перш за ўсё пра стыхію харэаграфіі.

Трупа Беларускага дзяржаўнага музычнага тэатра ў гэты ж вечар прадставіла дасціпны спектакль Раду Паклітару "In pivo veritas". Яго стваральнік – лаўрэат Віцебскага, Маскоўскага і многіх іншых міжнародных конкурсаў – надаў спектаклю такое ж лёгкае, жартоўнае вызначэнне зместу, як і сам балет: "Слабаалкагольнае відовішча, створанае выключна для наталення прагі танца аўтара і выканаўцаў..." У ім чарговы раз бліснулі майстэрствам вядучыя салісты тэатра Юлія Дзятко і Канстанцін Кузняцоў.

Свежасцю пластычных малюнкаў падкупіў яшчэ адзін гасцявы спектакль – "Толас". Екацярынбургскі харэограф С.Смірноў здолеў прымусіць гледачоў зацікаўлена сачыць за рухамі выканаўцаў, якія то зліваліся ва ўнісоне, то гучалі ў паліфаніі, насычаючы бессюжэтнае дзеянне рознымі нюансамі настрояў.

Некалькі арыгінальных твораў было прадэманстравана і на конкурсе.

...Пяць жанчын у строях колеру чырвонай гліны існуюць у рытмах утрапёнай музыкі Стравінскага. Ім процістаяць, падтакваюць, кантрапунктуюць аголеныя па пояс мужчыны. Усё проста ў гэтым першабытным свеце: пачуцці прымітыўныя і недалёка адышлі ад першасных, агрэсіўных і сексуальных інстынктаў, кожны змагаецца за сябе, але раз-пораз усе збіваюцца ў зграю, якая не ведае літасці і шкадавання. Ад тупату многіх ног слупамі клубіцца пыл, а небяспека заганяе гэтыя істоты на галіны дрэў, ролю якіх выконвае сцяна са шматузроўневымі пляцоўкамі, што стаіць у цэнтры. Французскаму харэографу Рэджысу Абадзья не спатрэбіліся ні бутафорскія дубінкі, ні звярыныя шкуры, каб паказаць спрадвечнасць законаў жыцця. Тут ніхто не паспачувае хвораму, не дапаможа ахвяры – ні ў душах, ні ў навакольным свеце яшчэ няма агню, як рэальнага, так і боскага, толькі зямля і вада. Яны робяць бруднымі целы мужчын і мокрымі валасы жанчын. Неўтаймоўная страсць і раптоўная смерць тут звычайныя і заўсёды знаходзяцца поруч. Яны ярасныя і громападобныя, як у музыцы, так і ў пластыцы. Пастаноўшчык дасягае трывалага сінтэзу гэтых дзвюх стыхій і стварае магутны вобраз варварскага свету...

Я напісала гэтыя радкі адразу пасля спектакля, імкнучыся зафіксаваць пакінутае ўражанне. Пазней, разгарнуўшы праграмку, са здзіўленнем прачытала, што Абадзья меў на ўвазе постурбаністычны свет, які перажыў нейкую тэхнагенную катастрофу. Напэўна, усё гэта можна ўбачыць і так, падумала я. Надта ж ужо падобныя старажытнае мінулае і не такая далёкая будучыня, якімі яны ўяўляюцца аўтару.

Не вельмі адрозніваецца ад іх і асэнсаванае ў пластыцы цяперашняе. Яно ярка ўзноўлена ў пастаноўцы "Выхад", створанай Сяргеем Смірновым, кіраўніком "Эксцэнтрык-балета". У ёй выяўляецца грамадства сённяшніх маргіналаў. Яны таксама – кожны сам за сябе, іх таксама збіваюць у зграю агульная агрэсія, страх, голад, розныя фобіі. Жыццё бамжоў паказваецца аўтарамі і выканаўцамі харэаграфічна вынаходліва, востра і са спачуваннем да абяздоленых, убогіх персанажаў. Гэты балет заслужана атрымаў адну з першых прэмій і аднадушнае адабрэнне журы, гледачоў, крытыкаў.

Яшчэ адным безумоўным фаварытам сталася пара кітайскіх танцоўшчыкаў, якія бліснулі выразнасцю і майстэрствам. У дзвюх мініяцюрах яны распавялі трагічныя гісторыі з жыцця. Так, у "Сонцы нячорнага колеру" былі пераканаўча раскрыты ўнутраныя пачуцці сляпых людзей, якім толькі ўзаемадапамога і цёплыя адносіны адно да аднаго дазваляюць не адчуваць свет безнадзейна цёмным. Але напружана драматычнай была не толькі тэматыка паказаных на фестывалі твораў. Мастацтва, як вядома, звязана з жыццём тысяччу ніцей. Цяперашні крызіс культуры выяўляецца ў ім і ў многім іншым. У відавочным паўсюдным падзенні маралі і дамінаванні цікавасці да "нізу" чалавечага цела, распаўсюджанні таннай папсы,

усталяванні эстэтыкі шоку і эпатажу. Нават літаратура, якая заўсёды стаіць высока, не толькі запоўніла большасць сваёй прасторы бульварнымі раманамі і баевікамі, але і апусцілася да простых парнаграфіі і брыдкаслоўя.

Натуральна, што харэаграфія не засталася ўбаку ад агульнага працэсу. "Рыба гніе з галавы" – і крызіс балетмайстарскай думкі ўжо дасягнуў двух буйнейшых тэатраў СНД, "заканадаўцаў мод" – Вялікі ў Маскве і Марыінскі ў Санкт-Пецярбургу. Рэпертуарны голад вымусіў вярнуцца да спектакля 60-гадовай даўніны "Рамэо і Джульета", да творчасці Грыгаровіча, а таксама да 70-гадовага французскага харэографа Ралана Пеці, які даўно перажыў свае лепшыя часы. Не радуюць і створаныя сёння спектаклі. Нядаўняя прэм'ера Вялікага, спектакль "Светлы ручай" у пастаноўцы новага галоўнага балетмайстра А.Ратманскага, расхвалены большасцю балетных крытыкаў, быў неразважліва паказаны па Цэнтральным тэлебачанні. Самавыкрывальны эфект гэтага паказу сведчыць аб рэпертуарных праблемах Вялікага тэатра.

Дарэчы тут будзе сказаць, што ўбогасць рэпертуару вядучых тэатраў Расіі, на шчасце, не заразіла нашу рэспубліку. Дзякуючы В.Елізар'еву наш балет усё яшчэ знаходзіцца на плыву, хоць праблемы, вядома, ёсць і ў нас.

* * *

Крызісныя з'явы не ў меншай, а можа, і ў большай ступені выявіліся і ў заходняй харэаграфіі. Не буду гаварыць пра балетны тэатр, штодзённыя справы якога нам не так добра вядомы, і толькі рэдкія святы бачны (на відэакасетах) усяму свету. У іх мадэрн-харэаграфія сінтэзавана з іншымі пластычнымі сістэмамі, у тым ліку і акадэмічным танцам, некалькімі вялікімі пастаноўшчыкамі і выканаўцамі. Першых можна пералічыць па пальцах адной рукі, а сярод другіх знакамітыя ўсяго толькі Міхаіл Барышнікаў і Сільвія Гілем.

Што да ўласна мадэрн-танца, то тут сітуацыя больш відавочная і значна больш сціплая. Член журы таго ж Віцебскага фестывалю Дзітмар Зайферт піша, што "сучасны танец не карыстаецца прызнаннем у шырокага кола публікі", што ў ім існуе сюжэтны дэфіцыт, што "пастаноўкі часта стамляюць гледачоў, нягледзячы на тое, што яны нашмат карацейшыя за традыцыйныя".

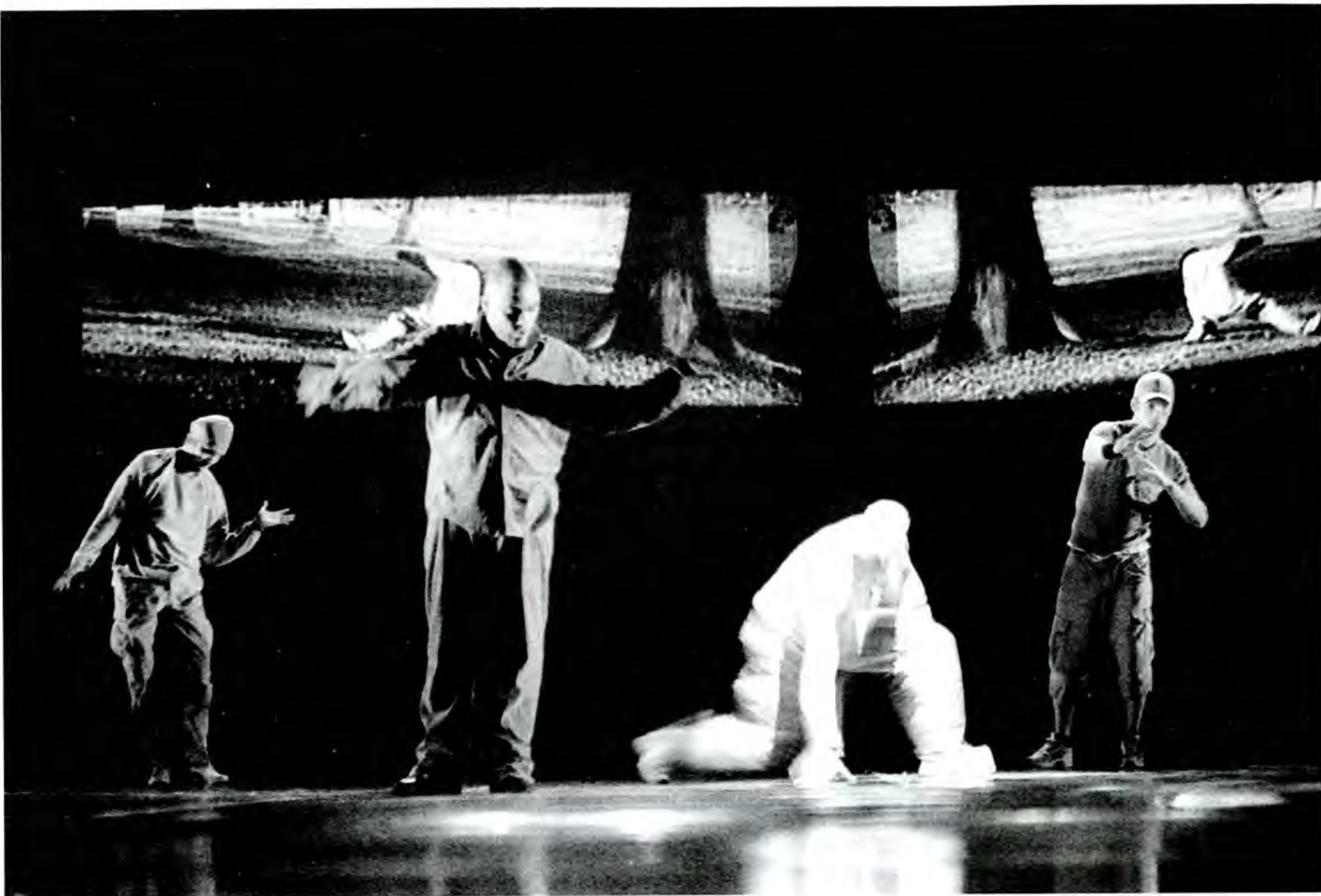


Каб прыцягнуць увагу, харэографы-мадэрністы ўжываюць сёння самыя ашаламляльныя прыёмы. Тон тут задае знакамітая Піна Бауш, якая зрабіла сваё імя камерцыйным брэндам і зарабляе вялікія грошы. У яе спектаклях удзельнікі абменьваюцца ўстаўнымі сківіцамі і прамаўляюць абракадабру; афіцыянткі прапаноўваюць на стол сябе замест ежы і пітва; вялікія, амаль сапраўдныя, бегемоты задуменна стаяць і ходзяць па сцэне; факіры паказваюць фокусы. Пры дапамозе не звязаных паміж сабой вычварных, кічавых сцэн Піна Бауш імкнецца прывабіць гледачоў. Але іх, тых, хто мае досвед, цяпер цяжка чым-небудзь здзівіць. І іншыя пастаноўшчыкі выбіраюць сродкі больш моцныя. Француз Прэльжакаж, напрыклад, на адной з салідных маскоўскіх сцэн нядаўна паказаў, нягледзячы на пратэсты вернікаў, балет "Благавешчанне", дзе архангела Гаўрыіла танцуе жанчына, а Прасвятая Дзева Марыя сексуальная, паводле сведчання рэцэнзента, як "начны матылёк з Цвярской". Той жа харэограф "Вясну свяшчэнную" пачынае, для прынады, з таго, што дзяўчаты ў кароткіх спадніčках дэманстратыўна здымаюць трусікі. Ці трэба пасля сказанага здзіўляцца, што нашы шоу-калектывы, якія зноў нараджаюцца, шукаюць вострыя назвы, накшталт "Мі-нет", "Piz-да!" (г.зн. "Міру – быць!", як з хітрай ухмылкай тлумачыць аўтар такой назвы ашаломленым слухачам)? На Віцебскім фестывалі быў таксама паказаны балет "Мат", дзе быў выкарыстаны звычайны фізкультурны мат. Але баючыся, што яго зразумеюць гэтак прасталінейна, аўтар паспяшаўся растлумачыць задуму і зрабіў эпіграфам "дэвіз рыцараў ордэна Падвязкі" (?!): "Няхай засароміцца той, хто кепска пра гэта падумае". Менавіта гэтае вытлумачэнне і падштурхоўвала да розных думак, калі бачылі, як матам крылі і пакрывалі адно аднаго тры дзяўчыны і тры хлопцы.

Не буду цяпер разбірацца ў тым, якімі шляхамі заходняя мадэрн-харэаграфія прыйшла да цяперашняга стану. Гісторыя гэта налічвае амаль стагоддзе, яна не толькі доўгая, але і заблытаная. У аснове шматлікіх кірункаў заходняга харэаграфічнага мадэрна ляжаць як сур'ёзныя філасофскія і эстэтычныя тэорыі (пра ўплыў экзістэнцыялізму і фрэйдызму я ўжо пісала ў папярэдніх артыкулах пра Віцебскі фестываль), так і ўласныя густы яго адэптаў. У ім змяшаліся альтруістычныя жаданні знайсці новыя выяўленчыя сродкі і прагматычныя памкненні зарабіць. Сёння мадэрн-танец, не карыстаючыся папулярнасцю, як ужо было сказана, у гледачоў, вылучыўся ў асаблівую сферу і пачаў функцыянаваць пераважна ў конкурсным асяроддзі. (У Мінску, напрыклад, быў адменены адзіны спектакль Екацярынбургскага тэатра "Правінцыйныя танцы". Білеты не былі раскуплены, нягледзячы на тое, што калектыў толькі што заваяваў у Віцебску адзін з галоўных прызоў.)

Сёння ў Еўропе праводзіцца велізарная колькасць розных фестываляў, спаборніцтваў, платформ, на якіх пастаянна перамяшчаюцца мадэрн-калектывы, суддзі і нават крытыкі, многія з якіх існуюць, чаго грэх утойваць, і кормяцца за іх кошт. Такія "прафесіяналы" ўсё больш замыкаюцца ў сваім асяроддзі і адрываюцца ад інтарэсаў шырокіх колаў публікі. Страшэнна далёкія яны ад народа, пажартаваў хтосьці, зусім як Канарскія астравы. Расце колькасць падобных харэаграфічна-мадэрновых "збораў" і ў СНД. Я была на некалькіх з іх і магу засведчыць, што, у асноўным, яны ідуць услед за заходнімі. І гэта натуральна: мадэрн-танец пачаў развівацца ў нас значна пазней, і многае мы атрымалі з рук замежнай харэаграфіі: лексіку, стылі, моды, ідэі. Яны ішлі да нас праз урокі, семінары, майстар-класы, навучанне і стажыроўкі за мяжой, канцэрты, спектаклі, гастролі, фестывалі. Многія заходнія дзеячы дагэтуль мяркуюць, што ў нас у гэтай галіне нічога няма, і прапануюць мадэрн-харэаграфію як гуманітарную дапамогу. Некаторыя члены журы, што прыехалі ў Віцебск упершыню, выказвалі здзіўленне тым, што ўбачылі, і шчыра жадалі гэта ўдасканаліць.

На свой лад, вядома. Эмісары-іншаземцы, да прыкладу, не разумеюць, чаму нашы харэографы хочуць укласці ў свае творы нейкі сэнс, імкнуцца да вобразнасці. Мне прыгадваецца размова з саветнікам па культуры французскай амбасады, аматарам сучаснай харэаграфіі



Франсуа Ларанам – размова, што адбылася пару гадоў таму і збянтэжыла мяне. З нагоды аднаго з арганізаваных ім спектакляў я штосьці сказала пра неабходнасць стварэння мастацкага вобраза, пра выразнасць танца. Месье Ларан замахаў на мяне рукамі: "У нас нічога такога няма". Пазней я навучылася ацэньваць французскі танец-мадэрн па ўласцівых яму крытэрыях і не чакаць таго, чаго ён даць не можа. Постмадэрнісцкая эстэтыка дыктуе еўрапейскаму танцу свае законы. У Нідэрландах, напрыклад, увогуле накладзена табу на ўсялякі сэнс. Усёеднасць і ўсёдазволенасць, погляд на чалавека, як на істоту эгаістычную, агрэсіўную і сексуальную, на свет, як на зборышча абсурду і выпадковасцяў, а на мастацтва, як на гульню, – усё гэта, характэрнае для заходняга танца, распаўзаецца ціха і няўхільна, як радыяцыйная пляма, па нашай сучаснай харэаграфіі. Нягледзячы на тое, што падобныя канцэпцыі незразумелыя нашым гледачам і выканаўцам і не любімыя імі. Нягледзячы на тое, што многія даўно ўжо гавораць пра страту мадэрнізмам і постмадэрнізмам сваіх пазіцый на Захадзе і чакаюць не дачакаюцца іх канчатковай пагібелі.

* * *

Аднак засілле постмадэрнісцкай ідэалогіі было ў нас не заўсёды.

Пасля таго, як у другой палове 1980-ых былі адкрыты шлюзы і заходні мадэрн абрынуўся на нашых харэографаў магутнай інфармацыйнай плынню, яны пачалі шукаць у ім блізкае сабе, зразумелае, сваё. Новае спрабавалі сінтэзаваць са звыклымі каштоўнасцямі і нормамі. Віцебскі фестываль у гэтым плане стаўся для іх спрыяльным асяроддзем, родным домам, дзе яны маглі асвойваць чужое, не адмаўляючыся ад свайго. Невыпадкова галоўны прыз на адным з першых фестываляў заняў Яўген Панфілаў, які стаў знакавай фігурай не толькі для віцебскай, але і для ўсёй айчыннай мадэрн-харэаграфіі. Гэты таленавіты балетмайстар, стаўшы любімцам віцябчанаў, рэгулярна прывозіў на фестываль усе свае пастаноўкі, адгукаўся на ўсе просьбы арганізатараў.

У Панфілава быў першы і адзіны ў СНД прыватны харэаграфічны тэатр, і з-за абставін ён павінен быў утрымліваць трупу, ствараючы для аматараў папсы спецыяльныя спектаклі. Аднак у той жа час ён сачыняў філасофскія балеты, што ўздымаюцца да ўзроўню шэдэўраў. Свабодна карыстаючыся арсеналам мадэрн-танца, Панфілаў стварыў свой уласны харэаграфічны стыль, які адпавядае яго мастацкім мэтам. Пачынаючы часам з "нізу", ён дабіраўся нярэдка да самага "верху", да вяршыняў чалавечага духу.

Значэнне Яўгена Панфілава для Віцебскага фестывалю цалкам усведамляецца толькі пасля яго адыходу (два гады таму ён быў забіты). Харэограф у многім вызначаў аблічча фестывалю і служыў арыенцірам для маладых. Асабліва гэта тычылася беларускіх танцораў, якія толькі пачыналі свой шлях. Гэта тычылася і творчасці гродзенца Дзмітрыя Куракулава. Самы таленавіты і шчыры з харэографаў нашай рэспублікі, ён заўсёды прадстаўляў на конкурс творча асэнсаваныя работы. І першы атрыманы ім у 1994 годзе на Віцебскім фестывалі прыз быў узнагародай за тонкую, дасціпную пародыю на абсурдысцкую харэаграфію. Яго твор "Першы снег" не толькі пацешыў і ўразіў прысутных сваімі мастацкімі вартасцямі, але і прадэманстраваў здаровы, цвярозы погляд на прыроду сучаснага пластычнага мастацтва. Д.Куракулаў і іншыя беларускія "мадэрністы" працавалі ў рэчышчы, пракладзеным Панфілавым.

Пасля яго гібелі гэтае рэчышча відавочна абмялела. Паказальна, што ў цяперашніх праграмах яго тэатра калектыў не ўспомніў пра лепшыя, філасофскія работы свайго былога кіраўніка. Артысты паказалі толькі забаўляльныя канцэртныя нумары і разлічаны на танны эфект "Чорны квадрат", дзе былі выкарыстаны, здаецца, усе "ламавыя" і лабавыя прыёмы эстрады: чорныя скураныя перавязі на аголеных целах жанчын, ра-



кавыя прыгажуні ў стылі дэкаданса і дэманічна спакуслівы галоўны герой (ён жа аўтар спектакля).

Немалаважнае назіранне. На Захадзе таксама аказаўся запатрабаваным толькі Панфілаў-шоумен, а не мастак-філосаф. У той час як блазенская насмешка над сэнсам спектакляў Сашы Пепляева добра ўпісалася ў постмадэрнісцкую атмасферу заходняга харэаграфічнага мастацтва. Як, дарэчы, і мастакі, якія з выгадай для сябе глуміліся над пераможанымі героямі і каштоўнасцямі няшчаснай гісторыі некалі магутнай краіны.

* * *

У апошнія гады неяк сціхлі размовы пра тое, што Віцебскі фестываль аддае перавагу канцэптуальнай харэаграфіі, якая асэнсоўвае жыццё з філасофскіх пазіцый, што прымальнымі для яго з'яўляюцца розныя віды сучаснага танца. Паступова фестываль стаў страчваць той пошук мастацкай ідэалогіі, які інтэнсіўна вёўся ў першыя гады. З яго конкурсаў неяк зніклі розныя формы сінтэзу мадэрн-танца з акадэмічнай школай, з фальклорам, этнічнымі матывамі, якія яшчэ нядаўна прадстаўляліся ўдзельнікамі. Павыветрыліся ранейшыя ідэі плюралізму, шматвобразнасці. Цяпер усё падмялі пад сябе постмадэрнісцкія тэндэнцыі.

Між іншым, гэты працэс падспудна пачаўся ўжо даўно.

Некаторыя з'явы насцярожвалі яшчэ ў сярэдзіне 1990-ых. Нагадаю толькі асобныя, апорныя пункты.

У 1995 годзе ў многіх фестывальных пастаноўках панавала змрочная, безвыходная атмасфера. "Правінцыйныя танцы" паказалі халодны, механістычны спектакль "Заар", створаны нямецкім харэографам. "У цябе мала смерці!" – асуджальна ацаніла работу сваёй сяброўкі адна з стваральніц пластычных кампазіцый. "Такія ідылічныя карціны не могуць існаваць у нашым жорсткім XX стагоддзі", – заявіла безапеляцыйна ўпэўненая ў сабе крытыкеса разгубленым беларускім аўтарам, якія адважыліся расказаць пра каханне.

У наступныя гады журы, дзе колькасць замежных членаў няўхільна павялічвалася, зраўняла кічавы сцёб А.Пепляева з "8-мю рускімі песнямі" Я.Панфілава, паставіўшы абедзве работы на трэцяе месца. Яшчэ пазней "судзейская калегія", нягледзячы на пратэсты яе старшыні Валянціна Елізар'ева, аддала галоўную прэмію абсурдысцкай пастаноўцы екацярынбуржцаў "Мужчыны ў чаканні". Адзіным асэнсаваным эпізодам у ёй была малаэстэтычная сцэна, дзе два героі дзелавіта савакупляліся як насякомыя, прычым ніжняе з іх заставалася крайне незадаволеным верхнім.

Сваё крытычнае меркаванне з гэтай нагоды выказаў у друку і адзін з "засечаных" тады ўдзельнікаў, будучы лаўрэат многіх конкурсаў Раду Паклітару. Прыхільнік змястоўнай, вобразнай харэаграфіі, таксама як і яго настаўнік В.Елізар'еў, Р.Паклітару пярэчыў супраць лішкаў сексу і "чарнухі" на сцэне Віцебска. Ён і дагэтуль не змяніў сваіх перакананняў, сачыняючы светлыя, насычаныя гумарам творы.

Прысуджэнне першай прэміі абсурдысцкаму балету сталася своеасаблівым знакам, які вызначыў наступны вектар руху. Старт быў дадзены, і працэс пайшоў паводле вядомым законе неабходнага павелічэння дозы (аб'ёму, меры, порцыі і да т.п.). Вялікая колькасць балетаў абсурдысцкага плана, паказаных на цяперашнім, XVI фестывалі, з'явілася ў нейкай меры вынікам гэтага ранейшага вырашэння.

Дарэчы, модны ў сярэдзіне мінулага стагоддзя тэатральны абсурд на Захадзе цяпер далёка не гэтак папулярны. Але ў харэаграфіі ён усё яшчэ ва ўжытку, хоць і нараджае нямала скептычных заўваг. "Як прыемна пасля двухгадзіннага сузірання такога спектакля ўбачыць паставога на скрыжаванні, – сказаў адзін з гледачоў. – Ягоныя рухі маюць сэнс!"

* * *

Не перастаю здзіўляцца нашаму даўняму пакланенню перад замежным, часта пазбаўленаму логікі.





Так у журы Віцебскага фестывалю часам трапляюць людзі, якія маюць аддаленыя адносіны да харэаграфіі, – менеджэры, бізнесмены, дырэктары іншых фестываляў.

Ды Бог з ёй, якасцю служыцеляў харэаграфічнай Феміды. Пытанне “а суддзі хто?” ніколі не прыносіла поспеху тым, хто пытаецца. Пагаворым лепш пра іх колькасць. На цяперашнім, шаснаццатым, з сямі чалавек, што ўваходзяць у склад журы, шасцёра былі прадстаўнікамі іншых краін, прычым пяць з іх – далёкага замежжа.

Не жадаючы абмяркоўваць або падвяргаць сумненню канкрэтныя рашэнні суддзяў, скажу толькі пра заўважанае многімі: ацэнкі конкурсных нумароў у шэрагу выпадкаў вызначаліся не аб’ектыўнасцю, а дасягненнем нейкага кампрамісу паміж прадстаўнікамі той альбо іншай краіны. Але не гэта выклікае пярэчанне (імкнення да балансу карпаратыўных інтарэсаў не пазбегнуў, напэўна, ніводны конкурс). Горш, калі склад судзейскай калегіі змяняе мастацкую ідэалогію ўсяго мерапрыемства.

Калі на тым або іншым конкурсе ацэньваецца майстэрства выканаўцаў, склад журы не мае асаблівага значэння, бо прафесіяналізм і ў балеце, і ў музыцы мае выразныя крытэрыі. На Віцебскім жа фестывалі ацэньваецца твор, ва ўсёй складанасці фактараў, што яго састаўляюць. І постмадэрнізм, як ужо гаварылася вышэй, дыктуе тут свае правілы гульні.

Вось некалькі сцэнак на гэтую тэму.

– Растлумачце, што знайшло журы ў гэтым бессэнсоўным нагрувашчанні фрагментаў? – спыталася ў мяне пасля аб’яўлення вынікаў першага тура адна ўдзельніца з Украіны.

Калі б я не ведала аб прыхільнасці постмадэрністаў да пэўнай эстэтыкі, адказ быў бы для мяне цяжкім. Як і на пытанне, чаму з усіх паказаных беларускімі аўтарамі пастановак рэферы выбралі невыразную, “недапечаную” кампазіцыю Іны Асламавай (у мінулым яна паказвала сапраўды цікавыя мастацкія эскізы).

“Сюжэтнасць у харэаграфіі сёння нонсэнс”, – зноў безапеляцыйна заявіла тая ж крытыкеса, перакрэсліўшы адначасова творчасць шмат каго, у тым ліку бясконца таленавітых Матса Эка і Барыса Эйфмана.

А нашы маладыя харэографы, яшчэ зялёныя, “з малочнымі зубамі”, чытаюць гэткае і вераць. Яны пераймаюць мадэрністаў, якія звычайны беспарадак спрабуюць выдаць за сусветны хаос, пажартаваў хтосьці. Беларускія танцоры, якія не пусцілі яшчэ глыбокіх каранёў, не маюць у сілу вядомых абставін добрай школы і трывалых перакананняў, згінаюцца, як асака пад ветрам. А тая ж Марына Раманоўская прыкладае велізарныя намаганні, каб у рэспубліцы з’явіліся свае “іншыя танцы”. Яна літаральна выцягвае з зямлі кволыя парасткі айчыннага харэаграфічнага мадэрна. Усяляк ім памагае, песціць, жывіць. Ці не шкада іх, наіўных і светлых, “памяркоўных” і “талерантных”, аддаваць у чужыя, халодныя рукі, якія жорстка дыктуюць свае ўстаноўкі, сваю моду?

Усе мы памятаем, як некалькі гадоў таму мадэрн-сцэну запоўнілі крэслы. На іх сядзелі, ляжалі, стаялі, скакалі, куляліся і танцавалі. Без гэтага атрыбута харэаграфія нібыта не выглядала сучаснай. Потым прыйшлі экраны з рухомымі выявамі – мара ўсіх, хто мог сабе гэта дазволіць. Сёння ў ходзе мыльныя бурбалкі, снег, пясок і іншыя ападкі, што сыплюцца зверху, розныя пластычныя варыяцыі на тэму нетрадыцыйнай сексуальнай арыентацыі.

– Я таксама хачу паставіць нумар, дзе героі нібы “блакітныя”, – давяральна паведаміў мне адзін з самых таленавітых беларускіх харэографаў.

Я параіла яму не рабіць гэтага. Няхай такім шляхам ідуць тыя, у каго няма таленту, хто па-іншаму не можа заваяваць увагу.

Што я магла яшчэ параіць яму і ўсім нашым харэографам у сітуацыі, якая склалася?

Незалежна ад гульняў з Захадам, што вядуцца на фестывалі, ім належыць даказваць права на свой шлях новымі высокамастацкімі работамі, відавочна, больш прафесійнымі і дасканалымі, чым цяпер. І незалежна ад таго, задаволены ці не задаволены беларускія ўдзельнікі ацэнкай уласнай працы, ім трэба падзякаваць арганізатарам гэтай харэаграфічнай біенале за магчымасць атрымаць такую карысную інфармацыю. І няхай іх не надта засмучае, што яны пакуль не маюць афіцыйнага прызнання. Трэба рабіць сваю справу як мага лепш. А супраць лома, як кажуць, няма прыёму.

* * *

Вядома, цяжка быць нонканфармістам. Людзі мастацтва таксама ведаюць, што зло больш прывабнае, чым дабро. Не сакрэт і тое, што адмаўленне больш даступнае, чым сцвярджэнне, саступаць інстынктам лягчэй, чым з імі змагацца. Для стварэння патрэбны сілы душы і розуму, для знішчэння – толькі грубая сіла. “Разбураць – не будаваць”, – сведчыць прымаўка.

І мы разбураем, магчыма, неўсвядомлена, не думаючы, тое, што стваралася на працягу стагоддзяў, што Пушкін назваў “душой исполненным полётом” і што зрабіла ў XX стагоддзі айчынную харэаграфію лепшай у свеце.

Дзеля жадання ўпісацца ў “сусветны кантэкст”, увайсці ў графік еўрапейскіх турніраў па мадэрн-танцу, “патусавацца” ў чужой “тусоўцы” мы губляем сваё аблічча, сваю самабытнасць, свае дасягненні. Каб не застацца ўбаку, мы спяшаемся далучыцца да агульнага харэаграфічнага “рынку” нават на нявыгадных для нас умовах. І ў гэтым плане міжволі са спачуваннем пачынаеш думаць пра антыглабалістаў. Ці варта нам ужо гэтак “прагінацца” перад Захадам? Можа, такі аўтарытэтны, прэстыжны фестываль, як Віцебскі, здольны прымусіць “прагнуцца” перад сабой?

У Францыі, між іншым, распрацаваны меры, якія процістаяць падобным з’явам у культуры. Парламентарыі ў свой час не пасаромеліся прыняць закон, паводле якога не менш за сорак працэнтаў агульнага эфірнага часу, прызначанага, напрыклад, для музычных перадач, радыё абавязана прысвячаць французскай музыцы. І большасць слухачоў, як засведчылі сацыялагічныя даследаванні, усведамляюць, наколькі важна, няхай нават пры дапамозе квоты, прывіваць любоў да з’яў нацыянальнай культуры, піша газета “L'expresse”. Інакш хутка слых прызвычаіцца да зусім іншых рытмаў, іншага меладычнага ладу, так што пра французскую песню давядзецца забыць.

Такіх ахоўных мераў не ведае сёння айчынная харэаграфія. Але, магчыма, усё ж не варта зусім забываць пра нацыянальныя прыярытэты, пра ўклад шматлікіх беларускіх фундатараў, якія год за годам забяспечваюць існаванне фестывалю? І рэч зусім не ў фінансах, не ў прэміях, што рэгулярна адвозяцца за мяжу, а ў будучыні беларускай сучаснай харэаграфіі, у годнай мастацкай арыентацыі маладых творцаў. Інвестыцыяй у заўтрашні дзень нашага танца перш за ўсё мог бы стаць фестываль у Віцебску, які не арыентуе сваіх харэографаў на хвост доўгай чарады постмадэрністаў.

Калі мы будзем чакаць, што зменіцца заходняя мода і мадэрнісцкі негатыў згіне сам па сабе, мы страцім пакаленне энтузіястаў. Шчырых і даверлівых. Не хацелася б убачыць замест іх цынікаў, дзялкоў ад харэаграфіі, што любым коштам дамагаюцца поспеху. На жаль, такія тэндэнцыі ўжо азначыліся.

* * *

Не цешу сябе надзеяй, што маё выступленне прынясе нейкі канкрэтны плён. Справа зроблена, працэс незваротны. Ад мяне проста адмахнуцца, як ад рэтраграда, старога, прасавецкага крытыка. Ды ці мала якія яшчэ можна прыдумаць эпітэты? Маё суцяшэнне – у тым, што, па-першае, я сапраўды знаходжуся ў тым узросце, калі магу сабе дазволіць гаварыць тое, што думаю. А па-другое... Магчыма, карціна насамрэч акажацца не такой сумнай, як намалявана мной? Дай Бог, каб я памылілася!

Здымкі, якімі праілюстраваны артыкул, зроблены І. Гусаковым на XVI Міжнародным фестывалі сучаснай харэаграфіі.

РАМАНТЫЧНАЯ ДЭПРЭСІЎНАСЦЬ

Гатычная эстэтыка ў сучаснай музычнай культуры

Ірына Шумская

Мінулае стагоддзе спарадзіла мноства стыляў і кірункаў у мастацкай культуры. Некаторыя з іх яшчэ зусім маладыя і таму не знайшлі адпаведнага адлюстравання ў публіцыстыцы і навуковых даследаваннях. Тым не менш пэўныя з'явы лакальнага характару, што першачаргова маюць месца ў музыцы, паступова распаўсюдзіліся на культуру ў цэлым. Да ліку такіх варта аднесці готыку. Готыка – гэта не толькі архітэктурны, літаратурны і музычны стыль, але і стыль жыцця. Аднак, нягледзячы на тое, што пра готыку ў архітэктуры ведаюць амаль усе, готыка ў музыцы для большасці застаецца таямніцай.

Традыцыйна лічыцца, што готыка як музычны кірунак узнікла на аснове пост-панка пры канцы 1970-ых гадоў у Вялікабрытаніі. Гатычная хваля фарміравалася дзякуючы гуртам "Siouxsie & Banshees", "Bauhaus", "Sex Gang Children", "Joy Division", "Sisters of Mercy", "Fields of Nephilim", "The Mission" і іншым. Пунктам адліку гісторыі сучаснай гатычнай субкультуры лічыцца 1979 год, а дакладней, выхад у гэтым годзе сінгла гурта "Bauhaus" пад назвай "Bela Lugosi's Dead". З мноства прычын гэтая песня (задуманая, зрэшты, як жарт) і стала штуршком да ўзнікнення гатычнай субкультуры ў тым выглядзе, у якім яна існуе цяпер. У кампазіцыі распавядаецца пра Бэла Люгашы, культавага акцёра венгерскага паходжання, самай вядомай роллю якога стаў граф Дракула. У прыпеве песні ёсць словы "undead, undead, undead" (менавіта дзякуючы гэтаму прыпеву і з'явіўся сённяшні дэвіз готаў – "Goth's Undead").

Раннія гатычныя гурты хутка аказаліся на піку папулярнасці – пра іх пісалі ўсе музычныя выданні таго часу, як пра кожную новую, "модную" музычную плынь. Пры канцы 1980-ых узнімаецца новая хваля готыкі, утвараецца фармацыя людзей, якія называюць сябе готамі, фарміруюцца асноўныя ўяўленні пра гатычную эстэтыку. З сярэдзіны 1990-ых працэс развіцця гатычнай субкультуры ўзняўся на новы ўзровень. Найбольш актыўна гатычная сцэна развіваецца сёння ў Германіі, дзе готаў часам называюць "gruftie", а саму гатычную сцэну – "schwarze scene" ("чорная сцэна"), а таксама ў Вялікабрытаніі і Злучаных Штатах Амерыкі. Істотныя змяненні адбыліся і ў музыцы: сфарміраваліся новыя стылі – dark-wave, ethereal, dark ambient, post black, адпаведна падзялілася і аўдыторыя, хоць падзел ідзе не толькі па музычных прыярытэтах, але і па манеры паводзінаў – з'яўляюцца розныя тыпы готаў. У выніку пры канцы 90-ых сусветная гатычная субкультура ўжо мела досыць моцную і вельмі развітую ізаляваную інфраструктуру – спецыялізаваныя часопісы, радыё, лэйблы, клубы, крамы і да т.п.

Дык хто ж такія готы і паводле якіх крытэрыяў іх можна выявіць? Адрозна ад панкаў, металістаў, рэпераў і іншых прадстаўнікоў субкультур, готы ў значна большай меры падпарадкоўваюцца (а часам і зусім не падпарадкоўваюцца) "ідэнтыфікацыі", бо ў гэтым асяродку заўсёды стымуляваліся самыя розныя спосабы самавыяўлення і не існуе дакладных межаў для іміджу. Аднак, калі гаварыць пра знешні выгляд, варта адзначыць наступнае: готы часцей за ўсё вылучаюцца тым, што носяць чорную вопратку, маюць чорныя валасы, фарбуюць вусны і пазногці ў чорны колер і гэтак жа падводзяць вочы, а на сам твар, для кантрасту, наносяць крышку белага грыму (гэта характэрна для абодвух полаў). Таксама готы любяць апранацца ў гарсэты і камзолы з аксаміту або скуры, латэксу, нацягваць шыфонавыя, гіпюравыя, вінілавыя спадніцы пераважна чорнага, бардовага і фіялетавага колераў або скураныя штаны і шнуроўкі, шырокія чорныя плашчы, выкарыстоўваць абутак на высокай платформе з металічнай аздобай, шыпованыя браслеты, ашыйнікі, паясы, папругі і іншую фетыш-атрыбутыку SM-культуры, а таксама вампірскія іклы і рознакаляровыя лінзы. Разам з тым сустракаецца шмат готаў, якія носяць звычайнае адзенне і нічым не вылучаюцца сярод абывацеляў.

Як і ў большасці сучасных субкультур, у готаў прысутнічае феномен ініцыяцыі, які выяўляецца ў выбары ўласнага псеўданіма. Найбольш прывабныя віды кінапрадукцыі для готаў – фільмы ў жанры "horror", нямыя фільмы жахаў пачатку стагоддзя, сучасныя вампірскія кінанавелы і містычныя трылеры. Адна з асаблівасцяў гатычнага ўспрымання свету – павышаная цікавасць да ўсяго трансцэндэнтнага. Гэтая цікавасць мае разнастайныя праявы – ад прымітыўнага выкарыстання магічных сімвалаў як талісманаў да сур'ёзнага вывучэння акультных таямніц. Сярод готаў больш за ўсё язычнікаў і прыхільнікаў старажытных містычных культаў (віка, друідызм, шаманізм), але сустракаюцца і атэісты, і хрысціяне, і сатаністы, і тэасофы – інакш кажучы, усе готы розныя і іх абсалютна немагчыма "прычасаць пад адзін грабянец".



Праект «Dromos».

Такое комплекснае паняцце, як гатычнае светаўспрыманне, дэталёва апісаць вельмі складана, але ў цэлым гэта асаблівы рамантычна-дэпрэсіўны позірк на жыццё, які адлюстроўваецца ў паводзінах (замкнёнасць, меланхолія, схільнасць да дэпрэсій, ранімасць), успрыманні рэальнасці (мізантропія, вытанчанае пачуццё цудоўнага, цяга да містыкі), адносінах з грамадствам (антаганізм, нігілізм, ізаляванасць). Характэрнай рысай большасці готаў з'яўляецца ўспрыманне смерці як фетышу і тафафілія (любоў да могілак), а таксама артыстычнасць і імкненне да самавыяўлення ў мастацтве.

На першапачатковай стадыі развіцця субкультуры любоў да гатычнай музыкі мела вялікае значэнне, аднак цяпер роля такой музыкі зменшылася, бо гатычная эстэтыка распаўсюдзілася на ўсе сферы мастацкай творчасці, і ёсць мноства людзей, якія слухаюць гатычную музыку і не з'яўляюцца готамі, і наадварот. Існуюць гатычныя літаратурныя і арт-клубы, гатычная вэб-сайты і форумы, гатычная клубы і фестывалі (старэйшыя з іх на сёння налічваюць больш за 10 гадоў), ролевыя гульні ў стылі готыкі і нават спецыфічны гатычны гумар. У цэлым гатычная індустрыя даволі паспяхова развіваецца, што дазваляе готам з розных краін падтрымліваць паміж сабой пастаянныя зносіны.

Разам з тым варта адзначыць, што гатычная субкультура ў Беларусі пачала развівацца толькі ў сярэдзіне 1990-ых гадоў. Існуюць усяго некалькі добра вядомых маладзёжнай аўдыторыі музычных праектаў, якія ствараюць музыку ў стылі готыкі, а менавіта "Bachus", "Divina Enema", "Dromos" і "Terra Cadaveris". Прадстаўнікоў гатычнай субкультуры ў Беларусі можна пералічыць па пальцах, аднак разам з гэтым тут ужо паспелі нарадзіцца гатычны часопіс "Анк" і некалькі гатычных форумаў у Інтэрнеце, а колькасць наведнікаў маладзёжных вечарын, дзе гучыць гатычная музыка, няўхільна пашыраецца.

Чым жывуць беларускія готы? Аб чым яны мараць і як знаходзяць сваё месца ў жыцці? Для прыкладу звернемся да дзейнасці мінскага электроннага праекта "Dromos", які пачынаўся як музычны дуэт і паступова ператварыўся ў цэлую творчую суполку. Назва праекта ў перакладзе з грэчаскай мовы азначае шлях, калідор, дарогу, якая вядзе ў падземны склеп. Канцэпцыя "Dromos" вырасла са светаўспрымання яго ўдзельнікаў, якія цікавяцца міфалогіяй, эзатэрыкай, псіхалогіяй і сваю творчую пазіцыю фармулююць так: "Музыка здольная адлюстроўваць падсвядомыя памкненні пэўных людзей і разам з тым у алегарычнай форме выяўляць патаемную духоўную спадчыну, пакінутую нам далёкімі продкамі". Змрочныя лабірынты гукаў і галасоў, якія нібы транслююцца іншай рэальнасцю, рытмічныя пасажы, меладычныя пералівы эмоцый – музыку "Dromos" складана ўцiснуць у стылістычныя рамкі, аднак найбольш часта яе характарызуюць як ritual dark-wave. Адрозна ад гуртоў "Bachus" і "Divina Enema", якія не даюць канцэртаў, "Dromos" перыядычна з'яўляецца ў мінскіх клубах і дэманструе там свае перформансы, што звычайна будуюцца па прынцыпу "шокавай тэрапіі". Абсалютна нетыповыя для нашых артыстаў жорсткія SM-сцэны далёка не заўсёды бываюць зразумелыя аўдыторыяй, тым не менш самі музыканты не лічаць свае перформансы найбольш істотным заняткам, на першым плане ў іх – самапазнанне з дапамогай разнастайных форм мастацкай творчасці, як і ва ўсіх астатніх прадстаўнікоў сучаснай гатычнай субкультуры.

ВЯРТАННЕ ПАЯЗДЖАНАЎ

Яўген Лецка

Алесь Пашкевіч, які напярэдадні свайго трыццацігоддзя ўзначаліў Саюз беларускіх пісьменнікаў, ужо таленавіта заявіў сябе як паэт і празаік. А яшчэ – як даследчык літаратуры беларускага замежжа. У 2001 годзе ў беластоцкім выдавецтве выйшла ягоная кніга "Зваротныя дарогі. Проза беларускай эміграцыі ХХ стагоддзя". Да яе арганічна дапасавалася выдадзенае пазалетась у Беларусі даследаванне "Канцэпцыя нацыянальнага быцця ў беларускай літаратуры. Проза замежжа ХХ стагоддзя". Гэтая кніга стала падмуркам доктарскай дысертацыі пад такой сама назвай, паспяхова абароненай у канцы таго ж года.

БЕЛАРУСКІ ДЗЯРЖАЎНЫ УНІВЕРСІТЭТ
ФІЛАЛАГІЧНЫ ФАКУЛЬТЭТ
А. А. ПАШКЕВІЧ
ДРАМАТУРГІЯ БЕЛАРУСКАГА ЗАМЕЖЖА
ХХ СТАГОДДЗЯ

І вось яшчэ адно выданне: "Драматургія беларускага замежжа ХХ стагоддзя", прызначаная ў якасці вучэбнага дапаможніка для студэнтаў філалагічных факультэтаў. Звычайна метадычная літаратура ствараецца на падставе ўжо даследаванага і ўведзенага ў навуковы ўжытак. А тут аўтар выступае ў ролі першапраходцы.

Ва "Уводзінах" А.Пашкевіч дае кароткі агляд развіцця беларускай драматургіі ХХ стагоддзя. Яе пачатак пазначаны 1902 годам, «калі моладзь мястэчка Радашкавічы здзейсніла пастаноўку перакладной п'есы К.Крапіўніцкага "Па рэвізіі". А неўзабаве распачалі працу Беларускі музычна-драматычны гурток у Вільні, трупа Ігната Буйніцкага, Першае беларускае таварыства драмы і камедыі. Ствараецца арыгінальны нацыянальны рэпертуар, ля вытокаў якога сталі Янка Купала, Францішак Аляхновіч, Змітрок Бядуля, Леапольд Родзевіч і іншыя аўтары.

Роля відовішчнага мастацтва ў час выхаду народа на шырокі гістарычны прасцяг была вельмі значнай, пра што яскрава сведчылі сказаныя ў 1913 годзе Максімам Гарэцкім словы, якія, мяркую, маглі б стаць своеасаблівым лозунгам-праграмай на доўгія гады развіцця: "...тэатр беларускі, народны тэатр, у беларускім адраджэнні – надта важная справа. <...> Пакажыце беларусу са сцэны, хто ён, чым ён быў, што ён цяпер, чым ён мог быць, гукніце яго са сцэны да новага жыцця, – і Божа мілы! – гэты гаротны беларус, пераканаўшыся, ужо знойдзе здольнасці парваць ланцугі рабства, патрапіць крыкнуць: Жыве Беларусь!"...»

Утварэнне БССР па ідэі павінна было паставіць развіццё драматургіі і тэатральнага мастацтва ўвогуле на новы, значна вышэйшы ўзровень, бо ўяўлялася яго дзяржаўная падтрымка, без чаго, асабліва ў перыяд станаўлення, прафесійнае развіццё нацыянальнага тэатра наўрад ці магчыма. Арганізацыйная і ўсякая іншая падтрымка з боку ўлады была. У Савецкай Беларусі адкрываюцца і дзейнічаюць прафесійныя тэатры. Аднак, як сцвярджае даследчык, «нацыянальную драматургію пачатку 20-ых гадоў напаткала стадыя замаруджанасці, своеасаблівай "прабуксоўкі"». Прычыну гэтага ён бачыць ва ўздзеянні ідэй і практыкі моднага і моцнага на той час рэвалюцыйнага авангардызму з уласцівым яму адмаўленнем нацыянальных традыцый. Гэту прынесеную сюды з рэвалюцыйнай Расіі тэндэнцыю імкнуліся пераадолець такія драматургі, як Еўсцігней Міровіч, Васіль Шашалевіч, Язэп Дыла, Міхайла Грамыка. Лепшай п'есай таго часу названа трагікамедыя Янкі Купалы "Тутэйшыя" (1922), якая, аднак, пасля першай пастаноўкі (1926 год) была забаронена. Забарона гэтая, як вядома, доўжылася аж шэсць дзесяцігоддзяў, і толькі ў 1989 годзе твор быў надрукаваны на Бацькаўшчыне, але ў замежжы п'еса публікавалася ў 50-ыя гады.

Беларуская савецкая драматургія да 60-ых гадоў перажывала цяжкі перыяд. Прычыны вядомыя: гнёт ідэалогіі і практыкі сталінізму.

Беларускія аўтары на эміграцыі пісалі ў іншых умовах. Але і ў іх былі свае цяжкасці і праблемы – адарванасць ад роднай зямлі, немагчымасць убачыць свой твор увасобленым на сцэне, што з'яўляецца найважнейшым спрыяльным чыннікам для драматурга. У замежжы не было ніводнага прафесійнага беларускага тэатра, дый аматарскія існавалі вельмі нядоўга. Аднак і пры такой сітуацыі п'ес было напісана нямала, у чым бачацца не толькі імкненне аўтараў да самарэалізацыі творчых магчымасцяў менавіта ў гэтым жанры, але і патрыятычнае разуменне імі той велізарнай ролі тэатра для самазахавання нацыі, пра што пісаў Максім Гарэцкі. Бо ягоныя словы можна з поўнай падставай адрасаваць як метраполіі, так і дыяспары.

Раздзел «Драматургія беларускай эміграцыі "першай хвалі"» ўзнаўляе грамадска-

палітычную сітуацыю ў Беларусі пасля таго, як Чырвоная Армія заняла Мінск. Многія грамадскія і культурныя дзеячы вымушаны былі падацца на чужыну, а найперш лідэры Беларускай Народнай Рэспублікі, сярод якіх былі і бясспрэчна таленавітыя, літаратурна адораныя людзі. Яны спачатку затрымаліся ў краінах Балтыі (Літве і Латвіі), у Польшчы, асобныя скіраваліся за акіян у Злучаныя Штаты Амерыкі, але потым садусюль пачалі з'язджацца і стала атабарвацца ў Чэхаславакіі. У выгнанні паязджане (так часта А.Пашкевіч называе эмігрантаў) займаліся не толькі палітычнай і грамадскай, але і культурніцкай дзейнасцю, засноўвалі культурна-асветныя суполкі, выдавецтвы, выдавалі газеты і часопісы. Асяродкам беларускага руху становіцца Прага, дзе асабліва шмат асела выхадцаў з Заходняй Беларусі пасля таго, як польскія ўлады распачалі ганенні на актывістаў нацыянальнага патрыятычнага руху. Чэхаславацкі ўрад Масарыка дзеля падтрымкі беларускай моладзі выдзеліў для яе квоты і стыпендыі на навучанне ў вышэйшых адукацыйных установах краіны.

Першыя звесткі пра туташняе беларускае тэатральнае жыццё, зазначае А.Пашкевіч, датуюцца 1924 годам. Менавіта тады быў заснаваны драматычны гурток пад кіраўніцтвам Лявона Зайца. 18 лістапада ў пражскім прадмесці Юзэфава адбылася тэатральная прэм'ера п'есы Ф.Аляхновіча "Птушка шчасця". Зусім верагодна, што надараліся і іншыя праявы тэатральнага жыцця, але даследчыку выявіць іх пакуль што не пашанцавала.

Не багата звестак і пра культурнае жыццё ў Амерыцы, куды эмігравалі вядомыя беларускія дзеячы Язэп Варонка, айцец Тарасевіч, браты Чаропкі. У Чыкага, дзе яны аселі, быў заснаваны Беларускі нацыянальны саюз. 7 сакавіка 1926 года рэжысёр Іван Саўчук паставіў тут п'есу "Сялянскае вяселле". Былі спробы ажыццявіць і больш складаныя тэатральныя праекты. Так, гледачы пабачылі перакладзеную з украінскай мовы Я.Варонкам камічную оперу П.Гулак-Артэмоўскага "Запарожац за Дунаем".

Тэатральныя пастаноўкі ладзіліся таксама ў Латвіі навучэнцамі і настаўнікамі Рыжскай, Дзвінскай, а магчыма і Люцынскай беларускіх гімназій.

Мяркую, А.Пашкевіч зусім неапраўдана абышоў беларускае тэатральнае жыццё ў Маскве і Санкт-Пецярбургу, якое было не менш цікавым і значным, чым у пералічаных краях і мясцінах. Нагадаем, што ў сталіцы Расійскай Федэрацыі навучалася шмат моладзі з Савецкай Беларусі, бо некаторых профільных, прынамсі тэатральна-мастацкіх, ВНУ ў нас тады не было. Там беларускія студэнты трымаліся аўтаномна і ладзілі на роднай мове тэатральныя спектаклі. Найбольшай папулярнасцю карысталася народная драма "Цар Максіміліян". З гэтым спектаклем выпускнікі ў поўным складзе вярнуліся на Беларусь і склалі касцяк трупы так званага Другога беларускага дзяржаўнага тэатра ў Віцебску, вядомага нам як тэатр імя Якуба Коласа...

У Маскве ўвогуле ў 20-ыя гады бурліла беларускае жыццё. Але пра гэтую, адну з самых цікавых старонак беларускага нацыянальнага жыцця на чужыне ў даследаванні нічога не сказана. Магчыма з той прычыны, што акцэнт зроблены на прымусовай, найперш палітычнай, эміграцыі. Але ж многія жыхары Заходняй Беларусі не гвалтам, не пад прымусам, а зусім добраахвотна і па самых розных матывах пакідалі Бацькаўшчыну і пераязджалі, часцей на часовыя заробкі, у іншыя краіны. Што ж да паходжання навучэнцаў згаданых гімназій у Дзвінску і Люцынцы, то гэта ў істотнай большасці былі выхадцы з карэннага насельніцтва, жыхары Латгаліі, дзе беларусы на сваёй зямлі жылі спрадвеку. Называць іх эмігрантамі ніяк не выпадае. Такіх, выбачаюся, недарэчнасцяў можна было б лёгка ўнікнуць, павёўшы гаворку пра культурнае, у тым ліку і тэатральна-мастацкае, жыццё па-за межамі на той час Савецкай і Заходняй Беларусі. У такім разе яго карціна магла б атрымацца больш поўнай і цікавай.

У даследаванні прааналізаваны творы трох эміграцыйных аўтараў – Вацлава Ластоўскага, П.Зыніча (Пётры Крычэўскага) і Максіма Гарэцкага. Гэта знакавыя постаці ў гісторыі Беларусі. Таму ведаць пра іх трэба па магчымасці ўсё. Калі зробленае ў драматургіі класікам беларускай літаратуры ўжо і да А.Пашкевіча было ў нашым літаратуразнаўстве асэнсавана, то аналіз п'ес В.Ластоўскага "Адзінокі" і П.Зыніча "Здрада" праведзены ўпершыню і ўспрымаецца як значнае адкрыццё.

* * *

Як вядома, у выніку складаных катаклізмаў перадваеннага і ваеннага часу на Захадзе прымусова ці добраахвотна апынулася вялікая колькасць грамадзян Беларусі. Жылі яны спачатку ў так званых лагерах для перамешчаных асобаў, гэта значыць для бежанцаў. А гэта ж было на зямлі разбітай антыгітлераўскай кааліцыяй Нямеччыны. Жыццё тое было саткана з бытавой неўладкаванасці, матэрыяльнай нястачы і, зразумела, настальгіі па родным краі. Але гэта іх і яднала, спараджала адчуванне адной беларускай сям'і. Што перашкаджала гэтаму, дык палітыка, а, дакладней, палітыканства тых, хто прэтэндаваў на лідэрства. І беларуская эміграцыя пачала ўсё выразней разыходзіцца ў два станы – так званых бэцээраўцаў і бэнээраўцаў. Да таго ж і праваслаўныя вернікі разыходзяцца па двух кірунках. Адзін з іх утварае ні ад кога не залежную беларускую аўтакефальную праваслаўную царкву, якая, дарэчы, была ўтворана ў Беларусі ў першыя гады савецкай улады, потым скасавана, але адноўлена на акупаванай немцамі тэрыторыі. Другая частка праваслаўных, так званыя зарубежнікі, прызнаюць над сабой вяршэнства канстанцінопальскага патрыярхата, але, як і першыя, вядуць богаслужэнства на беларускай мове.

Між тым нацыянальная ідэя, хай гэта не здасца дзіўным, часткай беларусаў завалодала падчас вайны і актыўна ўплывала на эмігрантаў-паязджанаў незалежна ад іх размежавання па палітычных і рэлігійных разломах, якія ўсё ж у дачыненні да абуджанага народнага духу ўяўляліся чымсьці другасным. Бо менавіта дзякуючы нацыянальнаму абуджэнню і самавызначэнню і на чужыне забруіла беларускае жыццё. Ствараюцца літаратурныя суполкі, дзейнічаюць беларускія, гэта значыць беларускамоўныя найперш, гімназіі, выходзяць газеты і часопісы, выдаюцца кнігі, моладзь гуртуецца ў скаўцкіх арганізацыях і беларускіх спартовых клубах. Вось як гаворыць Алесь Пашкевіч: «Тэатральнае жыццё ў тагачаснай Нямеччыне, якое вялося пераважна ў "лагерах для перамешчаных асобаў" (Рэгенсбург, Міхельсдорф, Остэргофэн, Ватэнштат, Віндзішбэргэрдорф), – гэта асобны культурна-грамадскі феномен. Адарваныя ад Бацькаўшчыны, сотні і тысячы беларусаў-паязджан, згуртаваўшыся па нацыянальнай прыкмеце ў чужой і невядомай краіне, імкнулася апантана ратавацца ад фізічнай галечы і палітычнага прэсінгу праявамі духоўнасці. Напаўаматарскія тэатральныя пастаноўкі ў роднай мове твораў суайчыннікаў выконвалі ў "немасмедыйны" час вялікую нацыянальна-адраджэнскую, кансалідуючую і папулярызатарскую ролю, становіліся надзейнай духоўнай і псіхалагічнай аховай перад пагрозай замежнага наступу».

Як далей зазначае аўтар, найбольшы ўклад у развіццё тэатральна-сцэнічнай дзейнасці ў беларускіх навучальных установах зрабілі Мікола Кулікоўіч-Шчаглоў, Наталля Арсеннева, а таксама Гіпаліт Паланевіч, імя якога дасюль не гэтак вядома. Ён быў перакладчыкам замежнай драматургіі і рэжысёрам-пастаноўшчыкам беларускіх спектакляў, у якіх артыстамі выступалі знаныя пазней як літаратары і актыўныя грамадскія дзеячы Васіль Шчэцька, Янка Запруднік, Паўлюк Урбан, Уладзімір Цвірка і іншыя.

Аўтар даследавання склаў табліцу, з якой відаць дынаміка напісання драматычных твораў на эміграцыі ў перыяд з 1946 па 1996 гады. Лік ідзе на дзесяткі, а пік творчай актыўнасці аўтараў прыпадае на 1946-ыя – 1947 гады, калі творы запатрабоўваліся для наладжвання спектакляў. Паводле А.Пашкевіча, "найбольшую вядомасць і багацейшы творчы патэнцыял мелі ў замежжы Беларускі тэатр эстрады, які быў заснаваны ў 1945 годзе пад началам Міколы Кулікові ча-Шчаглова, Беларуская драматычная студыя пад кіраўніцтвам Аўгена Кавалеўскага, Беларускі драматычны тэатр імя Уладзіслава Галубка пад кіраўніцтвам Вячаслава Сэляха-Качанскага і тэатральная трупа Народнага Дома ў Ватэнштаце". А пра тое, якой жыццядайнай сілай валодала на чужыне роднае мастацтва, сведчаць вытрымкі з эміграцыйных выданняў.

Але жыццё распарадзілася па-свойму. Беларуская эміграцыя з Нямеччыны спакваля рассейваецца па іншых краінах Еўропы, а таксама кіруецца праз акіян у пошуках лепшай долі ў Паўночную і Паўднёвую Амерыку, Канаду і Аўстралію. Гэта не магло не адбіцца на жыццядзейнасці тэатральных калектываў, не пацягнуць за сабой спаду творчай актыўнасці драматургаў.

Здолела аднавіцца і найдаўжэй праіснавала беларускае тэатральнае жыццё ў Злучаных Штатах Амерыкі. Так, у Саўт-Рыверы, дзе і дасюль захаваўся ці не самы моцны і колькасны беларускі асяродак на эміграцыі, паспяхова працавала пад кіраўніцтвам ужо згаданага Сэляха-Качанскага Беларуская тэатральная студыя. Тут былі пастаўлены "Пінская шляхта" В.Дуніна-Марцінкевіча, "Шчаслівы муж" Ф.Аляхновіча і іншыя п'есы. Падобную на гэтую групу арганізаваў тады яшчэ малады, але і па сёння надзвычай актыўны на эміграцыі дзеяч, выдавец твораў эміграцыйнай літаратуры Мікола Пруські, з якою ён выступаў у розных гарадах і беларускіх асяродках ЗША і Канады. Апрача названых, былі і іншыя таленавітыя арганізатары тэатральных дзействаў, у якіх удзельнічалі дзесяткі самадзейных артыстаў-выканаўцаў.

З іншых краінаў, дзе спектаклі мелі папулярнасць і поспех, адзначаецца гурток беларускіх студэнтаў у Лювэне (Бельгія), эстрадная дзейнасць пад кіраўніцтвам Мальвіны і Уладзіміра Бачкоўскіх у Буэнас-Айрэсе, выступы Беларускага тэатральна-драматычнага асяродка ў Аўстраліі, якім супольна са святаром Міхасём Бурнасам кіраваў вядомы паэт Салавей. Ён, выяўляецца, пісаў і п'есы.

Паступовы адыход з жыцця вядомых беларускіх дзеячаў, загартаванага ў нягодах перадваеннага і ваеннага жыцця свядомага беларускага актыву, расцярушанне эміграцыі па свеце няўмольна спадарожнічалі ўпадку духоўнасці і знікненню нацыянальнай ідэі як магутнага рухавіка ў мэтанакіраваным самазахаванні народа – усё гэта спрычынілася да мізарнення творчага духу. Упадку тэатральнай дзейнасці, рэзкаму змяншэнню глядацкай аўдыторыі аб'ектыўна "паспрыялі" тэлебачанне і відэатэхніка, якія, можна сказаць, сямімільнымі крокамі заваёўвалі чалавека, ператвараючы яго з творцы духоўных каштоўнасцей у спажыўца падробак і імітацый пад культуру.

Алесь Пашкевіч досыць падрабязна прааналізаваў творчасць драматургаў беларускай эміграцыі "другой хвалі": Аўгена Кавалеўскага, Міхася Кавыля (Язэпа Лешчанкі), Міхася Міцкевіча – роднага брата Якуба Коласа, што выступаў пад псеўданімам Антон Галіна, Алеся Салаўя, Кастуся Акулы. Кожны з гэтых пісьменнікаў пасвойму адметны і цікавы як творчая асоба. Але найбольш арыгінальна выявіў сябе Янка Юхнавец – "адзін з нямногіх, хто ў нашым прыгожым пісьменстве сваёй творчасцю смела выйшаў за межы нацыянальнай стылёвай кансерватыўнасці і спрычыніўся да спасціжэння супольных таямніцаў-далягляд аў заходнееўрапейскай літаратуры". Цалкам пагаджаюся са сказаным і мяркую, што сучасным беларускім рэжысёрам ёсць сэнс звярнуцца да творчай спадчыны Янкі Юхнаўца, які, на жаль, у снежні адышоў ад нас.

Сваім даследаваннем Алесь Пашкевіч асэнсаваў і засцярог ад забыцця вельмі важны, арганічны для нацыі пласт, які засведчыў вялікія магчымасці духоўнага нацыянальнага самавыяўлення там, дзе намаганні не аплачваюцца грашыма, а здзяйсняюцца ў імя высакародных мэт і памкненняў. А гэта мае не толькі гісторыка-культурнае, але назаўжды актуальнае значэнне для самасцвярджэння і самазахавання народа ў няпростых жыццёвых умовах.

АДВЕЧНАЕ КОЛА

Падчас абмеркавання нашага часопіса некаторыя выказваюць думку-перасцярогу: у сённяшняй сітуацыі нельга дапусціць, каб ён стаў выданнем чыста элітарным, разлічаным на вузкае кола высокаадукаваных, дасведчаных ва ўсіх тонкасцях культуры і мастацтва людзей. Але, як сведчыць наша паштовая скрынка, нас чытаюць. І ў Слуцку, і ў Шчучыне, і ў Полацку. Адзін з апошніх лістоў мы вырашылі надрукаваць. Пішыце нам, чакаем вашых водгукаў.

Ніна САКАВА

Сусвет лучыць і яднае –
Думаць ён прасветла вучыць.
Той хутчэй жыццё спазнае,
Хто прыроду не прыручыць:

Стане ён яе часцінкай,
Хоць травінкай, хоць іскрынкай,
Хоць птушкаю амялушачкаю,
Хоць Божаю слязінкаю...

Уночы перад Вадохрышчам былі запісаны мною гэтыя радкі ў 1998 годзе, з летнімі ж купальскімі днямі 1997 года супаў пленэр навучэнцаў Рэспубліканскага каледжа мастацтваў імя Ахрэмчыка, які праводзіўся ў маляўнічых мясцінах старажытнай Свіслачы (Магілёўшчына), што ляжыць, укрыжаваная, каранямі сягаючы ажно ў часы культуры штрыхаванай керамікі (VI – I стст. да н. э.), і моўчкі пазірае вакол.

Год той быў незвычайны: усё акраплялася кароткатэрміновымі ліўнямі, а вока радавалі вясёлкі. Неба і Зямля цешыліся з сапраўдных "бурштынаў-самародкаў", якія штодня рассыпаліся па ўтульных месцейках, перадаючы сваё захапленне ад краявідаў паселішча, аздобленага з двух бакоў рэкамі Бярэзінаю і Свіслаччу, у фантастычнай настраёвасці дзіцячага свету.

Алесь Таболіч, Каця Сумарава, Вера Асядоўская, Дана Захарава...

Мне давялося быць сведкаю аднаго незвычайнага выпадку. Дзяўчаты працавалі тады на гарадзішчы. І раптам бачым – з поўдня насоўваецца хмара. Трэба перапыняць работу. Але хмара, як ні дзіўна, праявіла сумленне і застыла якраз насупраць замчышча, на процілеглым беразе Свіслачы, відаць, каб не перашкаджаць творчаму натхненню сябровак: дождж ліў як з вядра, а мы, здзіўленыя і сухія, не зводзілі вачэй з вясёлкі.

Сустрэча заўсёды цепліць і яднае. З тае пары толькі памнажаецца кола маіх сяброў і знаёмых. Я мару пра тое, што хутка ў Свіслачы будзе адчынены Цэнтр экалагічнай эстэтыкі. Упэўнена, што ён будзе спрыяць халістычнай адукацыі насельніцтва. Слова "халістычны" ўтворана ад грэчаскага "holon" і азначае "Сусвет як цэлае", тое, што не дзеліцца на часткі.

У пераднавагодні час мне пашчасціла сустрэцца з ганаровым дырэктарам Інстытута геалогіі Радзімам Гарэцкім, я распавяла яму гісторыю Свіслачы. Ідучы да акадэміка па павільёну музея пад неабсяжным небам, згадвала біблейскае: час збіраць камяні!

На ўваходзе затрымалася ля Маці-Радзіцельніцы.

Нічога выпадковага ў Бога няма. Вокладка дванаццатага нумара часопіса "Мастацтва", які прыйшоў да мяне з Новым годам, нагадала мне і пра пленэр 1998 года, і пра музей камянёў... Знаёмае імя: "Каляндар Алеся Таболіча: трывожыцца падсвядомасць...", а крыж-стод утрымліваюць маладыя дзявочыя рукі.

Час творчага сталення для Алеся Таболіча – час памнажэння талентаў. Сапраўды, жыве Беларусь! Жыве і будзе жыць вечна невычэрпнаю прагаю да жыцця зярнят, што мусяць стацца важкімі каласамі.

Адвечнае Кола – Каляндар.

Мінулае лета 2003 года сцвярджала ў прасторы вясёлкавы знак (ад краю і да краю), нагадваючы сімвалічны запавет паміж Богам і Ноем. Дарэчы, Ной пражыў 950 год. Да гэтага ўзросту набліжаецца сталіца з першапачатковым назовам Менескъ, у якім фанетычны корань нагадвае слова, што гучыць на многіх еўрапейскіх мовах як "чалавек" (man). Блаславёны Багародзіцаю сучасны Мінск – паўнюткі каўчэг на таленты чалавечыя, тут жа вырашаюцца і лёсы людскія.

Дзевяць год таму назад Прэзідэнт Рэспублікі Беларусь адным з першых на шляху свайго дзяржаўнага сталення падпісаў Закон "Аб асабліва ахоўваемых прыродных тэрыторыях і аб'ектах" (20.10.1994 г.). На падставе закона была прынята Пастанова Кабінета Міністраў (13.03.1995 г. № 132). Пералічаныя дзяржаўныя акты скіроўвалі ўвагу грамадства на стварэнне Свіслацка-Бярэзінскага нацыянальнага парка, які паслужыў бы захаванню натуральнага стану прыродных комплексаў і аб'-ектаў, што маюць асаблівую экалагічную, гісторыка-культурную і эстэтычную каштоўнасць. Справа павінна была завяршыцца да пачатку III тысячагоддзя. На жаль...



У краязнаўчым музеі. Макет Свіслацкага замка XVI ст.

Думаецца, што і дзеці з Рэспубліканскага каледжа мастацтваў, і дзеці, якія тысячамі на год з'язджаюцца з усіх куткоў Беларусі ў санаторый "Свіслач", і дзеці свіслацкай зямлі, нібы анёлы, нагадваюць нам пра чалавечы абавязак любіць жыццё па-сапраўднаму, даследуючы яго таямніцы праз мастацтва і шчырыя зносіны паміж людзьмі, каб ніколі не разамкнулася Кола гэтага ж жыцця.

в. Свіслач, Асіповіцкі раён
Магілёўскай вобласці.

ГАРМОНІЯ АРНАМЕНТАЎ

Тэхніка выканання як сродак гарманізацыі арнаментальнай кампазіцыі (на прыкладзе беларускай традыцыйнай вышыўкі нацягам)

Лідзія Катлярская

Неабходная ўмова стварэння эстэтычна паўнавартаснага твора мастацтва – дасягненне гармоніі і цэласнасці яго фармальнага ўвасаблення ў матэрыяле. Прытым структура самога працэсу і якасць выніку цалкам залежаць ад волі аўтара. Мастак не толькі дадае тыя ці іншыя элементы, выбірае прынцыпы і сродкі кампазіцыі, але і стварае сістэму, пераўтварае разрозненае мноства ў адзіны арганізм. Гэты працэс вымагае ад аўтара высокага майстэрства, мастацкай інтуіцыі, вымушае дзейнічаць як сама жыватворная прырода.

Тым не менш, гэтая асаблівасць мастацка-творчых пераўтварэнняў мае пэўныя межы, і прырода яе ўключае ў сабе нейкую аб'ектыўную лагічную структуру, здольную выступаць у творы сродкам яго гарманізацыі. У дадзеным выпадку гаворка пойдзе пра тэхніку выканання арнаментальных кампазіцый у беларускім народным касцюме.

Кожная рэч мае свае адметныя якасныя адрозненні: асаблівую форму, канструкцыю, прызначэнне і матэрыял, з якога яна выканана. У працэсе стварэння твора мастак-арнаменталіст мусіць улічваць гэтыя характарыстыкі, знайсці аптымальныя спосабы выказвання сваёй ідэі ў кожным канкрэтным выпадку. Калі ён дастаткова ўважліва ставіцца да матэрыялу і тэхнікі выканання ўзору, то яны здольныя стаць моцным сродкам стварэння гарманічных выразных кампазіцый.

1.

Кампазіцыя можа быць аб'яднаная дзякуючы аднароднасці фактуры і рэльефу паверхні. Напрыклад, фактуры швоў вышыўкі – набора, крыжыка і інш. Да таго ж, кожная тэхніка прапануе пэўны набор прынцыпаў і сродкаў кампазіцыі, якія ў гэтай тэхніцы найбольш проста ажыццявіць. Той жа нацяг, які выконваецца ў сувязі з ніцямі палатна, выкарыстоўвае іх як адзінку вымярэння памераў швоў. Лёгкае рэгуляванне іх даўжыні дазваляе ствараць геаметрычныя выявы з роўным прамалінейным краем, таму з усіх арнаментаў у гэтай тэхніцы часцей выкарыстоўваецца геаметрычны.

Выканаць жа паліхромную гладзь па контуры тонкім шоўкам на даматканым палатне праблематычна. Даволі цяжка стварыць крывалінейны сілуэт выяў за кошт нацягу. Такім чынам, матэрыял і тэхналогія пры стварэнні кампазіцыі абмяжоўваюць поле магчымасцей, карэкціруюць змест твора.

Глыбокае разуменне асаблівасцей тэхналогіі з'яўляецца прыкметай высокага майстэрства. Гэта расцягнуты ў часе працэс са зваротнай сувяззю. Спачатку майстар стварае твор, потым яго аналізуе, заўважае элементы, што не адпавядаюць задуме. Знаходзіць новыя, больш дзейсныя, прыёмы стварэння кампазіцыі, ужывае іх і зноў аналізуе. Толькі пасля шматразовага ўзнаўлення можна засвоіць новую тэхніку і новы матэрыял, дасягнуць пераканаўчага ўвасаблення сваёй ідэі ці адмовіцца ад іх і знайсці больш аптымальны прыём.

2.

Выразна ілюструе гэты працэс практыка авалодання новым матэрыялам і тэхнікай. Спачатку майстар, як правіла, спрабуе папросту перанесці ўжо вядомыя яму ўзоры. Так адбылося з новай для беларускай традыцыі вышыўкай аднабаковым крыжам. Гэтая тэхніка была запазычана з розных крыніц разам з шэрагам выпрацаваных ужо выяў, якія ў мастацтвазнаўстве атрымалі назву "бракараўскія ўзоры". Сваёй лёгкасцю ў выкананні і магчымасцю пакрываць малюнкам вялікія плошчы яна адразу прывабіла беларускіх майстрых. Спачатку яны спрабавалі разам з новымі ўзорамі ўзнаўляць у гэтай тэхніцы традыцыйныя матывы, якія пераймалі з нацягу ці бранага ткацтва. Такая імітацыя не атрымала шырокага распаўсюджання, і ў далейшым народная традыцыя выпрацавала свой адметны спосаб стварэння арнаментальнага дэкору на аснове крыжыка.

У некаторых выпадках мастакі не звяртаюць пэўнай увагі на асаблівасці тэхналогіі. Сёння з дапамогай камп'ютэрных праграм можна стварыць на тканіне любыя выявы. У такім выпадку на рэчы можа з'явіцца элемент як па фактуры, так і па стылістычных характарыстыках арнаменту не сугучны агульнай вобразнай структуры. Так у сцэнічным касцюме можна ўбачыць узоры, узятыя з традыцыйных лікавых вышывак ці бранага ткацтва, але выкананыя гладзевым швом на атласнай тканіне, ці жаночую кашулю, аздобленую "пад ткацтва" з дапамогай тамбурнага шва. Падобны чыста механічны працэс пераносу арнаментаваных кампазіцый уплывае на мастацкую якасць твора.

Пры ўвасабленні знакаў дзяржаўнай ці рэлігійнай сімволікі сімвалічны змест, як правіла, выразна дамінуе ў творы. І калі вобраз не трансфармаваны ў адпаведнасці з патрабаваннямі матэрыялу і тэхналогіі, гармонія формы, агульны лад могуць быць парушаны.

Неперспектыўным уяўляецца і шлях, калі тэхналогія ператвараецца ў самамэту, ізноў жа разбураецца еднасць формы і зместу.

Глыбокае разуменне прыроды тэхналогіі і яе сувязі з матэрыялам, здольнасць асэнсавана кіраваць ёю – неабходныя ўмовы стварэння высокамастацкіх твораў.

Толькі так можна ўзбагаціць і паглыбіць вобразны строй. Прыкладам можа стаць залатое шыццё, шырока распаўсюджанае ў дэкоры прадметаў рэлігійнага культу праваслаўнай царквы. Гэтыя вышыўкі надзвычай працаёмкія, іх нельга назваць тэхналагічнымі, бо першапачаткова закладзены ў іх прынцып будовы кампазіцыі, характэрны для лікавых швоў, страціў сувязь з тканінай. Геаметрычнасць элементаў тут дасягаецца без суаднясення іх з ніцямі палатна. Гэтая ірацыянальнасць адлюстроўвае выключнасць іх зместу, той прыярытэт духоўнага пачатку ў чалавеку, якім прасякнута праваслаўная вера.

Прыкладам ураўнаважанай, гарманічнай суаднесенасці кампазіцыі арнаменту і тэхнікі яго выканання з'яўляецца комплекс беларускіх традыцыйных вышывак нацягам. Разуменне высновы цэласнасці і выразнасці гэтых арнаментаў здольнае не толькі паглыбіць наша бачанне прыгажосці народнага мастацтва, але і навучыць нас выкарыстоўваць гэты вопыт мастацка-творчых пераўтварэнняў у арнаменце ў сучаснай практыцы.



3.

Разгледзім яго на прыкладзе арнаментыкі беларускага народнага касцюма. На практыцы любая тэхніка валодае значна больш шырокім спектрам магчымасцей, чым тыя, што выкарыстаны пры стварэнні канкрэтнага твора. Якасны выбар гэтых сродкаў вызначаецца пастаўленай перад майстрам задачай. Для яснага ўвасаблення асноўнай ідэі яму неабходна абмежаваць іх колькасць, ён вымушаны эканомна і рацыянальна ўжываць прынцыпы і сродкі кампазіцыі, выбіраць з іх тыя, што дапамогуць раскрыць ідэйна-вобразны змест твора.

Мы спынімся на аналізе арнаментальных кампазіцый, выкананых у тэхніцы нацягу. Нацяг выконваецца шляхам працягвання ніткі ў пэўным парадку на ўсю шырыню ці вышыню ўзору. І ў першым, і ў другім выпадку нітка павінна агінаць ніці палатна, бо пры вялікім памеры шыўкоў яна правісне і аздабленне страціць якасць. Памер шыўкоў мае аб'ектыўны максімум, які залежыць ад шчыльнасці і таўшчыні ніцей тканіны-асновы. Такім чынам, і каляровы шывок, і прасвет палатна могуць вар'іравацца ад адзінай ніткі да гэтага максімуму, чаргавацца ў пэўным рытме. Менавіта на гэтай заканамернасці і грунтуецца поле магчымасцей і абмежаванняў для ўтварэння ўзору ў нацягу.

Адзіны рад працягнутай праз палатно ніткі не мае дастатковага маштабу і завершанасці формы для складання з яго выразнага ўзору. У якасці параўнання можна прывесці мінімальны модуль у вышыўцы крыжам – крыжык. Ён уяўляе сабой арганізаваную выяву, мае дастатковы памер. Пры пэўнай рытмічнай пабудове з гэтых крыжыкаў ужо складаюцца невялікія бардзюры, якія ўпрыгожваюць кампазіцыю. У нацягу нават рытмічна арганізаваных шыўкоў адзінага рада падобны цэласны ўзор не атрымаецца. Перарывістую лінію ці ўзор з яе мы не можам назваць выразным арнаментам. Гэта больш падобна на фактуру ці дадатковы элемент арнаменту, да таго ж асобны шывок недастаткова складаны і мы не ўспрымаем яго як матыў. Але калі наступныя некалькі радкоў проста паўтараюць першы, ствараецца ўжо завершаны ўзор, які складаецца з квадратаў і прамавугольнікаў. Такім чынам, арнамент у нацягу будуецца на заканамернасці ўзаемасувязі радоў паміж сабой. Першы робіцца асновай для складання ўсяго ўзору. Адносна яго размяшчаюцца наступныя, што не толькі спрыяе стварэнню арганізацыйнай структуры арнаменту, але і значна спрашчае працэс яго выканання.

У сувязі з тым, што арнамент у нацягу складаецца на аснове першага рада, яго кампазіцыю неабходна планаваць. Любы арнамент будуецца на пэўных суадносінах асноўнага элемента арнаменту – матыву і прасторы фону, іх рытмічнай арганізацыі. У розных узорах яны, у залежнасці ад зместу, выконваюць сваю ролю. На яго характар уплывае і тэхніка выканання. Неабходнасць працягваць ніць адразу на ўсю шырыню ці даўжыню ўзору вымушае прадумваць будучы твор цэласна. Натуральна і лёгка ў гэтай тэхніцы распрацаваць нейкі прынцып рытмічнай арганізацыі прасторы. Яна можа будавацца на чаргаванні каляровых шыўкоў і прасветаў палатна ў шахматным парадку. Магчыма складанне фактуры з квадратаў, трохкутнікаў, паралельных палос, імітацыя плеценай структуры і г.д. Падобнае прымяненне нацягу можна ўбачыць у старажытнарускіх вышыўках з выяўленчымі матывамі. Тут рытмічна чаргуюцца бардзюры, што складаюцца з дробных трохкутнікаў, квадратаў і інш. Магчыма і больш складанае вырашэнне прасторы, заснаванае таксама на распрацоўцы структуры. Але і ў ёй мы не вылучаем матывы як значную сэнсавую адзінку арнаменту, а ўсю выяву ўспрымаем як складанаарганізаваную фактуру.



4.

Калі б перад майстрам стаяла задача выяўлення асобных матываў, якія размешчаны дыскрэтна адзін ад аднаго, як клеймы ў бардзюры і сетцы, яна аказалася б невыканальнай ці цяжкавыканальнай, асабліва пры ўмове захавання выразнасці адваротнага боку рэчы (бо нітку неабходна замацоўваць, і з правага боку тады бачны дробныя каляровыя шыўкі). У гэтай тэхніцы майстар усё роўна вымушаны шукаць аптымальныя ўмовы для таго, каб знайсці месца матыву ў абранай структуры распрацоўкі прасторы. Вось тут і пралягае мяжа для выбару асноўнага прынцыпу пабудовы кампазіцыі ў наборы. Арганізацыя яе з вылучэннем асобных элементаў-матываў у якасці асноўнага сэнсавага цэнтра з'яўляецца парушэннем логікі яе прыроды. Няма тут месца і для свабоднай фонавай прасторы, якая мае прыкметы хаосу, выпадковасці. Уся плошча арнаменту ўпарадкавана і арганізавана. Гэтая тэхніка становіцца тэхнікай парадку, увасабленнем ідэі законаў, якія вызначаюць быццё, а нараджэнне новага магчыма тут толькі на аснове папярэдняга, як праява яго творчай існасці.

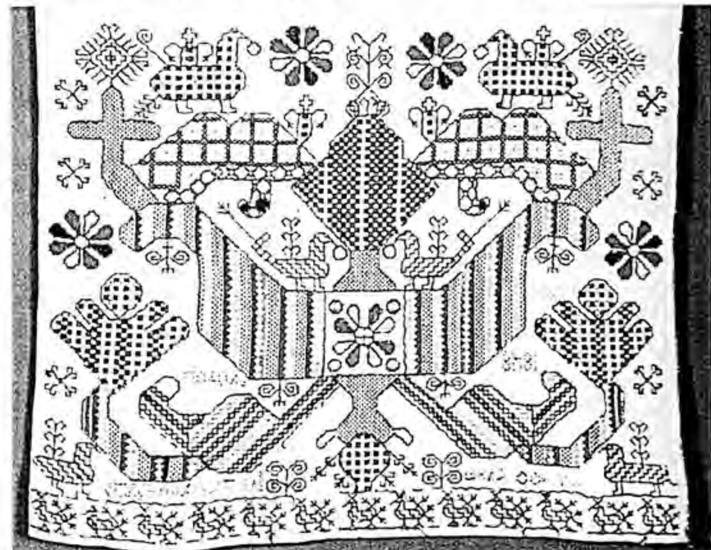
1-4. Фрагменты аздаблення тканых вырабаў з калекцыі Музея народнага мастацтва ў Раўбічах.

Увесці матывы ў падобны арнамент можна толькі ў сувязі з абранай структурай распрацоўкі прасторы. Варыянтаў вырашэння гэтай задачы мноства. Напрыклад, можна ў тую ж будову з шахматным размеркаваннем дробных квадратаў ці прамавугольнікаў за кошт пропускаў у рытмічнай заканамернасці уключыць новую выяву, якую мы здольны вылучыць з агульнай прасторы і ўспрыняць як матыў. Гэта будова будзе ўжо шматузроўневай, але пры гарманізацыі арнаментальнай кампазіцыі ад аўтара спатрэбіцца больш высокае майстэрства. Вось менавіта на гэтым, больш высокім, узроўні і знаходзяцца традыцыйныя беларускія вышыўкі з вядомымі нам матывамі: ромбамі, касымі крыжамі, ломанымі лініямі, свастыкай і іншымі вытворнымі ад іх элементамі.

Як будуюцца гэтыя арнаменты? Пры выкананні вышыўкі нацягам лягчэй суадносіць наступныя рады швоў з папярэднімі так, каб шыўкі зрушваліся на адну-дзве ніці палатна. У выніку можна атрымаць дыяганальныя палосы, якасныя ва ўсіх кірунках. Пры змене іх з гэтых палосаў ствараюцца рамбічныя ячэйкі, у якіх размяшчаюцца адпаведныя матывы-ромбы. Побач з імі, у месцы спалучэння ячэек, лёгка ствараць матывы – касыя крыжы. Падказвае структура і логіку вызначэння ломаных ліній, трохкутнікаў, свастыкі. Паводле гэтага прынцыпу і будуюцца беларускія вышыўкі. З паралельных дыяганальных чырвоных палосаў складаецца тое, што мы ўспрымаем як фонавую прастору, а матывы ўтвараюцца за кошт змены рэгулярнасці памераў прасветаў палатна і каляровых шыўкоў.

Спецыфіка стварэння і ўспрымання гэтых матываў вельмі разнастайная. У некаторых выпадках мы вылучаем іх дзякуючы таму, што белыя прасветы ствараюць завершаную фігуру: ромб, крыж і г. д. Праз адрозненне іх фактуры і колеру ад агульнай прасторы яны ўспрымаюцца лінейна, як белыя на чырвоным фоне. Існуе ў беларускай традыцыі вялікая колькасць спосабаў узбагачэння гэтых матываў дадатковымі элементамі.

Асобна трэба адзначыць выпадкі, калі ўнутраная прастора матываў, выкананая колерам, вырашана такім чынам, што яна таксама ўспрымаецца як самастойны элемент, а той узор, што ствараецца з прасветаў палатна, становіцца для яго фонам і наадварот. Напрыклад, калі ў белы ромб упісаны касы чырвоны крыж. Гэта зусім іншы прынцып кампазіцыі матыву. Яго састаўныя часткі ўжо не могуць існаваць асобна адна ад адной, тут дзве процілегласці аб'ядналіся ў адзіную цэльную сістэму, і характэрныя рысы кожнай часткі абумоўлены наяўнас-



5. **Фрагмент падола жаночай сарочкі. 1848 г. Вышыўка нацягам, роспісам, у насціл ільнянымі, шоўкавымі ніцямі. Аланецкая губ., Каргапольскі павет.**

цю другой, супрацьпастаўленай па форме, колеру і фактуры. Такія выявы надзвычай напружаныя і выразныя.

Падкрэслівае згаданы эфект і тое, што ўвесь узор прадстаўлены ў негатыве, а плошча арнаменту дакладна абмежавана ў прасторы прадмета (фартуха, сарочкі, наміткі). Як вядома, набор дазваляе ствараць двухбаковыя выявы, дзе адваротны бок такі ж якасны. Дык вось, з адва-



6. **Падвесная заслона "Святы Зосіма і Савацій". Другая палова XVII ст. Майстэрня Строганавых. Сольвычагодск.**

ротнага боку, у пазітыве, падобнае супрацьстаянне элементаў ва ўнутранай будове матыву не ўспрымаецца так востра. Мяжа з белай прасторай рэчы знікае, і ўзор страчвае напружанасць, становіцца больш лёгкім.

Выяўленчае поле арнаменту настолькі прадумана, што хоць мы і вылучаем асобныя матывы, але не ўспрымаем іх асобна ад фонавай, структураванай прасторы. Іх нельга выняць з узору і перанесці ў іншае асяроддзе, іншы матэрыял без фрагмента фону. Усе элементы, якія складаюць арнамент, так непарыўна звязаны ў адзінае цэлае, што пры змене любой характарыстыкі кампазіцыі аўтаматычна страчваецца яе цэласнасць. У адрозненне ад нацягу ў вышыўцы крыжам выяўленчыя матывы-ружы, безумоўна, з'яўляюцца дамінуючым элементам у кампазіцыі і не звязаны так з фонам, таму яны вылучаюцца пэўнай самастойнасцю. Белы фон успрымаецца як застылая, пасіўная "адмоўная прастора", што прысутнічае як падаснова для матыву і не мае акрамя гэтага ніякай змястоўнай значнасці. У нацягу ж матывы і фон узаемасцвярджаюць сумеснае існаванне. Элементы быццам з'яўляюцца вынікам сутнасных якасцей арганізацыі прасторы, а яна імкнецца заняць дамінуючае становішча ў кампазіцыі. Адзначаны прынцып пабудовы арнаменту настолькі натуральны ў гэтай тэхніцы, так сутнасна адпавядае яе прыродзе, што складаецца ўражанне, быццам ён народжаны ёю.

Безумоўна, рамбічная арнаментыка мае больш старадаўнюю гісторыю, яна прасякнута значнасцю асноў рэлігій першабытных культур. Перад намі прыклад бездакорнага ўвасаблення гэтага зместу ў матэрыяле, прыклад выбару найбольш аптымальнага тэхналагічнага прыёму складання ўзору, прыклад максімальнага выкарыстання яго здольнасці гарманізаваць арнаментальныя кампазіцыі.

Літаратура:

1 Ефимова Л.В., Белогорская Р.М. Русская вышивка и кружево. Собрание Государственного Исторического музея: Альбом. М: Изобраз. Искусство,1982.
2 Повязь часоў – беларускі ручнік: Альбом / Склад. і тэкст В.А.Лабачэўская. Мн.: Беларусь, 2002.
3 Чернышов О.В. Формальная композиция. Творческий практикум. Мн.: Харвест,1999.

Мы прапануем нашым чытачам новую рубрыку "Выяўленчае мастацтва замежжа», якая аб'ядноае матэрыялы па актуальных праблемах сучаснага мастацтва ў свеце. Гэта – агляды знакамітых замежных выставаў, матэрыялы з пленэраў у розных краінах, творчыя партрэты асобных вядомых мастакоў.

Першы артыкул для рубрыкі Кацярыны Кенігсберг «З гісторыі выстаў "documenta"» быў выбраны невыпадкова. Выстава сучаснага мастацтва "documenta", якая адбываецца ў нямецкім горадзе Касель, – адна з найбольш знакамітых у Заходняй Еўропе. Стаць яе ўдзельнікам лічаць за гонар усе мастакі. Сама выстава вызначае новыя мастацкія тэндэнцыі за чатыры гады паміж яе правядзеннем. Арганізатары імкнуцца спалучыць не толькі экспазіцыю сучасных форм мастацтва, але і паставіць пытанні гуманізму і дэмакратызацыі ў свеце.

Артыкул Кацярыны Кенігсберг, супрацоўніцы Інстытута імя Гетэ ў Мінску, удзельніцы спецыяльнага семінара для супрацоўнікаў Інстытутаў імя Гетэ з усіх краінаў свету на выставе "documenta" XI, заснаваны на асабістых уражаннях і вывучэнні нямецкіх спецыялізаваных выданняў па гісторыі выставаў "documenta".

З ГІСТОРЫІ ВЫСТАВАЎ "DOCUMENTA"

Кацярына Кенігсберг

Нямецкі горад Касель мае асаблівае значэнне ў мастацкім свеце. З інтэрвалам у пяць гадоў у ім адбываецца *documenta*, сусветная выстава сучаснага мастацтва. Мастак, творы якога экспанаваліся на гэтай выставе, становіцца прызнанай асобай. Можна без перабольшання сцвярджаць, што жывапісцы, графікі, скульптары, стваральнікі аб'ектаў, інсталяцый і перформансаў стаяць у чарзе, каб атрымаць запрашэнне на выставу *documenta*.

У пачатку 1950-ых гадоў у мастака і прафесара мастацтвазнаўства ў правінцыйным горадзе Каселі Арнольда Бодэ нарадзілася ідэя прадстаўляць актуальныя накірункі ў сучасным мастацтве. У "айцоў" горада, амаль цалкам разбуранага ў гады вайны, у той час былі больш важныя задачы, чым фінансаванне выставаў мастацтва. Касель, які знаходзіцца прыкладна ў цэнтры Германіі, тым не менш ніколі і нічым з пункту гледжання мастацтва не быў вядомы. Становішча хутка змянілася, калі ў 1955 годзе да Касельскай федэратыўнай выставы садоў была далучана выстава сучаснага мастацтва.

Арнольд Бодэ сумесна з Вернерам Хафтманам, знакамітым нямецкім гісторыкам мастацтва, адабралі каля 700 твораў мастакоў з розных краінаў свету. "Вакол нас былі руіны, і мы шукалі, што магло б перамагчы і ліквідаваць разбурэнні. Мы ўбачылі музей Фрыдэрыцыянум, пустыя каменныя сцены; мы ўбачылі нібыта ў люстэрку, што можа адбыцца, як можа выглядаць *documenta* – музей ста дзён, форум мастацтва дваццатых гадоў» (А.Бодэ, 1972).

Першая *documenta* была адкрыта 15 чэрвеня 1955 года пад назваю "*Documenta*. Мастацтва дваццатага стагоддзя. Міжнародная выстава".

Пра тагачаснае значэнне гэтай выставы гаворыць прафесар Вернер Шмаленбах, які шмат гадоў з'яўляецца членам Савета *documenta*: "Першая *documenta* характарызавалася моцнай рэтраспектыўнасцю. Германіі 1955 года неабходна было вярнуць страчанае. Прайшло толькі дзесяць гадоў пасля вайны, у часы нацызму сучаснае мастацтва не разглядалася – таму была вялікая патрэба глядзець."

Рэтраспектыва твораў усіх найбольш вядомых накірункаў (канструктывізм (Піт Мондрыян, Макс Біл), экспрэсіянізм (Макс Бэкман, Эрнст Людвіг Кірхнер), кубізм, "Сіні коннік", футурызм (Умберта Бачыёні, Джакама Бала)) і геніяльных мастакоў Пабла Пікаса, Васіля Кандзінскага і Фернана Лежэ, – першая *documenta* паказвала мастацтва, якое пры нацыстах лічылася дэгенератыўным. Выстава мела вялікі поспех. Бодэ знайшоў ідэальны рэцэпт поспеху – ён аформіў выставачныя памяшканні так, каб найлепшым чынам паказаць карціны і скульптуры.

Прафесар Вернер Шмаленбах: "У той час не існавала ніякай канцэпцыі, ніякай прыдуманай канцэпцыі. Гаворка ішла пра лепшых сярод лепшых. Так проста гэта было."

Акрылены нечаканым поспехам, Арнольд Бодэ пачаў рыхтаваць другую выставу *documenta* пад назваю "II *documenta*'59. Мастацтва пасля 1945. Міжнародная выстава".

Фрагмент тэксту перадачы нямецкага (ФРГ) тэлебачання, 1959 год:

"Спрэчкі і напружанне – прыкметы кожнай *documenta*. У 1959 годзе на прыкладзе 1800 твораў можна было ўбачыць мадэрн апошніх 50 гадоў. Сучаснасць таксама іграе ролю на *documenta* II. Наведвальнікі са здзіўленнем успрымаюць вялікія палотны маладога накірунку action painting з Амерыкі. Крытыкі спрачаюцца пра манеру выканання і праўдзівасць многіх работ".

Твораў на *documenta* II было так многа, што іх ужо немагчыма было размясціць толькі ў музеі Фрыдэрыцыянум, экспазіцыя працягвалася ў Аранжарэі і палацы Бельвю. Адзін нью-йоркскі Музей сучаснага мастацтва даслаў амаль сто работ.

Былі выстаўлены творы прадстаўнікоў абстрактнага экспрэсіянізму Джэксана Полака і Марка Роткі, карціны Роберта Раўшэнберга, Вольса, скульптуры Альберта Джакамеці, Восіпа Цадкіна, Норберта Крыке, Генры Мура і Ханса Арпа.

Ціла Кох: "Мастацтва як адлюстраванне сучаснасці. Выстава *documenta* ў Каселі давала магчымасць зрабіць выснову пра духоўны стан нашай эпохі. Наведвальнікі часта пыталіся: "Гэта мастацтва вар'ятаў або для вар'ятаў?»

documenta III 1964 года ўпершыню сфармулявала прынцып "музея ста дзён", які стаў абавязковым для ўсіх наступных выставаў *documenta*. Стварався "музей новага тыпу", "месца жывых сустрэч".

Дэвізам *documenta* III стала выказванне Хафтмана: "Мастацтва – гэта тое, што ствараюць знакамітыя мастакі". На трэцяй касельскай выставе цэнтральнай фігурай быў мастак як творчая, свабодная і аўтаномная асоба.

У Старой галерэі Бодэ стварыў 26 кабінетаў, дзе выстаўляліся вялікія групы мастакоў, у тым ліку Эрнст Людвіг Кірхнер, Васіль Кандзінскі, Макс Бэкман.

Асобнае месца займала экспазіцыя 500 малюнкаў апошніх васьмідзесяці гадоў (з канца XIX стагоддзя). Пад дэвізам "Святло і рух" прадстаў-

ляліся кінетычныя аб'екты: "Белы светлавы млын" Хайнца Мака, Ота Пінэ і Гюнтэра Юкера, "Аўтамабільная скульптура (жук)" Хары Крамера. Такія раздзелы, як "Выява і скульптура ў прасторы" і "Аспекты", ахоплівалі творы 300 мастакоў з усяго свету, прапаноўвалі не толькі погляд у мінулае, але і вострыя мастацкія дыскусіі. Аднак поп-арт, які заявіў пра сябе як новы мастацкі накірунак толькі нядаўна, наўрад ці спыняў увагу наведвальнікаў *documenta* III.

Прафесійны асяродак назваў выставу самай важнай у гэтым дзесяцігоддзі. Так, праз дзевяць гадоў з моманту заснавання, *documenta* атрымала прызнанне ў мастацкім свеце.

Доктар Венцэль Якаб, былы супрацоўнік *documenta*:

"Першыя тры *documenta* зноў падняли Германію на міжнародную мастацкую сцэну і, так бы мовіць, давялі ўзровень ведаў немцаў да ўзроўню іх еўрапейскіх суседзяў. І яны зноў зрабілі абстракцыю сусветнай мовай".

Пры падрыхтоўцы *documenta* IV упершыню ўзгадняўся і зацвярджаўся ўдзел кожнага мастака. Савет *documenta* быў павялічаны да 24 чалавек, і Арнольд Бодэ, які заставаўся членам Савета і афіцыйным кіраўніком выставы, згубіў сваю вядучую пазіцыю. Вернер Хафтман і іншыя заснавальнікі *documenta* выйшлі з кіраўніцтва. Канцэпцыя выставы і працэс адбору мастакоў выклікалі хвалю спрэчак і пратэстаў.

Прафесар Вернер Шмаленбах:

"Такое падкрэсліванне новага мае вельмі мала агульнага з мастацтвам. Такім чынам падтрымліваецца так званае "новае адзенне караля". Надзвычай слабы і нешчаслівы для мяне прынцып. Гэта прывяло да таго, што выдатныя мастакі былі адбракаваныя, бо яны гаварылі і рабілі ўсё тое самае, што і чатыры гады таму, на мінулай *documenta*. Можна сказаць, да новай *documenta* яны былі вымушаны мяняць скуру".

На прэс-канферэнцыі ўвечар перад адкрыццём *documenta* IV незапрошаныя мастакі зрабілі хэпенінг „Я зраблю *documenta* свабоднай": Вернер Шрайб, Вольф Фостэль, Ёрг Імендорф і іншыя правялі "мядовую акцыю". Яны разлілі мёд на стале, за якім сядзела кіраўніцтва *documenta*. Мастацтва акцый не было прадстаўлена на чацвёртай касельскай выставе "з-за фінансавых складанасцей і недахопу плошчаў".

Тым не менш выбар накірункаў і стыляў – поп-арт (Эндзі Уорхал, Рой Ліхтэнштэйн), оп-арт (Віктар Вазарэлі), мінімал-арт (Сол ЛеВіт), мастацтва кінетыкі і інсталяцый – вызначаўся крытыкамі як сучасны духоўны шлях. На *documenta* IV упершыню было прадстаўлена мастацтва апошніх чатырох гадоў. Актуальнасць засталася асноўным патрабаваннем усіх наступных выставаў *documenta*.

Але і новы кіраўнік *documenta* V швейцарац Харальд Зэеман („генеральны сакратар", які адказваў за канцэпцыю і правядзенне выставы) быў вымушаны прадоўжыць стварэнне міфа. Як супрацьлегласць „Музею ста дзён" ён абвяшчае „Сто дзён падзеяў".

Канцэптуальнай ідэяй *documenta* V 1972 года стала "апытанне рэальнасці і сённяшнія сусветы вобразатвораў". На выставе былі прадстаўлены мастацтва акцый, перформансы і мноства інсталяцый. "Індывідуальныя міфалогіі" – так у той час гучала новае мастацкае вызначэнне *documenta*.

Найбольшае прызнанне на *documenta* V знайшоў новы мастацкі накірунак – фотарэалізм. У якасці кантрасту да яго выставілі так званае не-мастацтва: кіч, палітычную прапаганду і science fiction.

Вось два найбольш характэрныя прыклады:

„Джон" Чака Клоўза – фотарэалістычны партрэт Джона Ленана, які быў выкананы трыма асноўнымі акрылавымі колерамі (магента, сіні, цыян) на палатне памерам 254 х 228,5 см.

"Манашкі ў лімонным ап'яненні" Чарльза Вілпа, каляровы здымак на стужцы (1968 год, 201х301 см.). Чарльза Вілпа называлі „Бойсам рэкламы", "клоунам спажывання" альбо, паэтычна, па Іву Кляйну, „прынцам прасторы". Рэкламны фатограф з Дзюсельдарфа заваяваў папулярнасць у 1960-ыя гады сваімі рэкламнымі кампаніямі гарэлкі "Пушкін", фірм "Фольксваген", "Пірэлі" і іншых. У раздзеле рэкламы, "свеце паралельных выяваў", быў выстаўлены плакат з яго рэкламнай серыі "Афры-Кола": тры маладыя прыгожыя манашкі са шклянкамі ў руках, ап'янёныя афры-колай. Творчая знаходка Вілпа дэманструе найбольш паспяховае рэкламнае крэда фатографа: „Трэба частаваць людзей тым, што яны не разумеюць".

Чарльз Вілп пра сваю працу: "Усё – мастацтва. Мастацтва – гэта рэклама нематэрыяльных прадуктаў харчавання. Прадуктаў харчавання, якія не праходзяць праз стрававод. Прадуктаў харчавання, якія падтрымліваюць людзей у жыцці. Мастацтва – рэклама, рэклама – мастацтва, мастацтва – камунікацыя, камунікацыя сацыяльная".

Мастацкае асяроддзе абвяшчае *documenta* V найбольш інтэлектуальнай у гісторыі касельскіх выставаў. Але крытыкі настроены скептычна. "*Documenta* V сапсавала ўсё задавальненне", "Больш элітны толькі Вагнераўскі фестываль у Байрэйце", – так гучыць прысуд прэсы.

Шостая *documenta* адбылася ў 1977 годзе. Манфрэд Шнэкенбургер, яе мастацкі кіраўнік, упершыню прадстаўляе відэамастацтва. Тры тэхнічныя сродкі адлюстравання – фатаграфія, фільм і відэо – былі падняты ім да праграмнага мастацтва.

Упершыню дэманструецца камп'ютэрная графіка Харальда Коэна і лазерная інсталяцыя Хорста Х.Баўмана, "Відэакампазіцыя Х" Нам Джун Пайка, відэо Бруса Наўмана, Эда Эмшвілера, Дугласа Дэвіса, Біла Віёлы. Ёзаф Бойс прапагандуе „пашыранае паняцце мастацтва" сваёй „Мядовай помпай на працоўным месцы" – сімвалам сацыяльнага арганізма і экалагічнай сістэмы кругавароту. Новую эру адкрылі манументальныя скульптуры Давіда Рабіновіча і Рыхарда Серы.

Другі раз у гісторыі *documenta* вялікай папулярнасцю карыстаецца малюнак.

Адной з сенсацый выставы становіцца твор "Кіламетр зямлі" (аўтар Вальтэр дэ Марыя), які ўяўляе сабой бурэнне 1000-метровага "твора". Сенсацыяй стала таксама прэзентацыя мастацтва ГДР. У якасці пратэсту супраць ГДР-аўскай формы рэалізму вядомыя мастакі Георг Базеліц і Маркус Люперц знялі свае творы. Але вялікая колькасць наведвальнікаў паказвае правільнасць абранай Манфрэдам Шнэкенбургерам канцэпцыі выставы.

У гэты час *documenta* стала ўжо своеасаблівым пацвярджэннем якасці мастацкіх твораў.

Доктар Венцэль Якаб: "Заўжды лічыцца, што *documenta* вельмі ўплывае на рынак. Але гэтыя выставы хутчэй абазначылі накірункі, прадставілі пошукі мастакоў на суд грамадскасці. Але яны рэдка стваралі тэндэнцыі альбо выхоўвалі мастакоў".

Наадварот, мастакі кшталту Ёзафа Бойса стваралі выставы *documenta*. Так, на *documenta* VII 1982 года Бойс склаў 7000 базальтавых камянёў перад касельскім музеем Фрыдэрыцыянум як знак абяцання. А яго намер пасадзіць 7000 дубоў выклікаў сапраўдны фурор.

Ёзаф Бойс:

– Мая мэта – засадзіць дрэвамі ўвесь свет.

– Колькі вы хочаце пасадзіць самі?

– Як мага болей. Колькі змагу пасадзіць за сваё жыццё.

Разам з гэтым ідэйным лесам сенсацыі на *documenta* VII стварылі гіганцкая кірка Клеса Альдэнбурга, гірлянды Ёрга Імендорфа, Зігмана Польке, Пера Кіркебі, Герхарда Рыхтэра, Георга Базеліца, Она Кавары, інсталяцыі Імі Кнобель, Рэбекі Хорн, Ульрыкі Розенбах, перформансы пары Марына Абрамовіч – Улай.

Мэта куратараў *documenta* VII – вярнуць мастацтва ў музейныя межы. „Паслядоўная непаслядоўнасць" – такую канцэпцыю прапанаваў мастацкі кіраўнік Рудзі Фукс. Ён імкнуўся параўнаць амерыканскае і еўрапейскае мастацтва, якасць якога, асабліва тэндэнцыі нямецкай групы жывапісцаў „Новыя дзікія", ставілася пад сумненне.

Рудзі Фукс: „Выстава спрабуе стварыць новую інсцэніроўку з шматаблічнасці мастацтва, з мноства каляровых рэчаў, каб атрымаць новы вопыт, новыя ідэі, новае здзяйсненне мастацтвам, – гэта менавіта тое, што нам неабходна. Мы павінны адысці ад старых умоўнасцяў. І мастакі павінны пакінуць радзіму і пайсці на рызыку, каб мы маглі зноў адкрыць свет з дапамогай мастацтва. Такая аснова гэтай выставы".

Documenta VIII. Манфрэд Шнэкенбургер – адзіны ў гісторыі выставы мастацкі кіраўнік, які быў другі раз запрошаны для падрыхтоўкі *documenta*. Ён расстаўляе новыя акцэнты: вялікая роля адводзіцца праграмам перформансаў (Лілі Фішэр, Minus Delta t, Адам Нойлд Інтэрмішн) і мноству гукавых (Джон Кейдж, Акіо Суцукі) і відэаінсталяцый (Нам Джун Пайк, Джэні Хольцэр, Мары-Джо Лафантэн, Фабрыцыо Плесі,

Петэр Фішлі/Дэвід Вайс). Значнае месца займаюць архітэктура і дызайн, ствараючы плаўны пераход да ўжытковага мастацтва.

Тыповы прыклад – „Аўтаматычны рэстаран" мастацкай групы „Пентагон", які прапануе нішу ўнутры складаных адносін паміж дызайнерамі і мастакамі праз стварэнне "мэблевага мастацтва". Для *documenta* VIII „Пентагон" паглыбляецца ў сферу гастраноміі, стварае мадэль бістро, у якім важная роля адводзіцца не крэслам і іншым прадметам абстаноўкі, а метаструктуры: спажыванне звязана з арганізацыяй, з цэнтрам і метаструктурай дызайну. Мікраэлектроніка, якая была выкарыстана ў гэтым праекце, паказвае, наколькі дызайн сёння залежыць не толькі ад каардынацыі дрэва, сталі і іншых моцных матэрыялаў, але і ад каардынацыі ўсяго навакольнага асяроддзя: грошай, заказчыкаў, пастаўшчыкоў і г.д.

Манфрэд Шнэкенбургер пра *documenta* VIII: "Я нават думаю, што якраз гэта *documenta* найменш патрабуе тлумачэнняў, таму што паняцце мастацтва – малююцца карціны, паказваюцца скульптуры... – становіцца ўсё больш даступным. Тое, што ў гэтых работах многа спрэчнага, – такая сітуацыя 1980-ых гадоў. І я не лічу недахопам, калі трэба працаваць над разуменнем твора, над рознымі ўзроўнямі яго, – усё гэта ёсць на выставе. Таму мы рыхтуем каталог, у якім творы апісваюцца, некаторыя нават расшыфроўваюцца. Нягледзячы на гэта, я лічу, што на выставе прадстаўлена вельмі жывое мастацтва, якое не толькі трэба расшыфроўваць, але якое зразумелае і само па сабе, калі яго прыняць".

"Восьмая *documenta* – гэта маніпуляваная сцэна культурна-палітычных уяўленняў пра жаданае, што складаецца з адвольнай мешаніны мадэрна, які мае поспех, і актуальнага постмадэрна, цікавых опцый, дэманстратыўнай адмовы і паведамленняў пра адсутнасць. Але ўсё ж Манфрэду Шнэкенбургеру ўдалося праз пунктуальную пераканальнасць упарадкаваць і адпаведна інсцэніраваць матэрыял, які часта расчароўвае ". (Wolfgang Rainer, *Stuttgarter Zeitung*, 15.7.1987).

Доктар Венцэль Якаб: „Я думаю, што *documenta* з'яўляецца сапраўдным жыццёвым элексірам для мастацкай сцэны. Часта гавораць пра адмену *documenta*. Яна стала непатрэбнай, залішне многа выставаў. Я гэтаму не веру. Я думаю, *documenta* павінна бачыць свой шанс у ролі сусветнага подыума мастацкай дыскусіі".

"Чалавек, які ідзе ў неба" – гэта вонкавая інсталяцыя Джонатана Барофскі становіцца праграмнай для *documenta* IX (1992 год). Мастацкі кіраўнік бельгіец Ян Хоэт бярэ за аснову выставы хаос і структурны прынцып. На яго думку, хаос – гэта не негатыўнае вызначэнне, а творчы прынцып, які гарантуе дынаміку мастацтву і мастацкім выставам.

На *documenta* IX мастакам было дазволена самім вырашаць, якія творы яны хацелі б бачыць у экспазіцыі. Упершыню за ўсю гісторыю касельскіх выставаў у *documenta* ўдзельнічаюць два афрыканскія мастакі. Твор аднаго з іх, нігерыйца Мо Ідога, выклікаў мноства спрэчак. На працягу ўсіх ста дзён працы *documenta* IX мастак будуе з дапамогай "неэўклідавай тэхнікі працы" на плошчы перад Фрыдэрыцыянумам "Сігнальную вежу надзеі" з плаўнікоў, якія былі папярэдне сабраны на беразе Фульды (рака ў Каселі), пластыкавых паддонаў, адначасна дыскутуючы з наведвальнікамі выставы. "Паўсядзённай іконай" стала экзатычная для наведвальнікаў выставы інсталяцыя Іллі Кабакова "Туалет" на заднім двары Фрыдэрыцыянума. Яна нагадвала пра сацыялістычнае мінулае і пра "вырашэнне кватэрнага пытання".

Японец Тадашы Кавамата таксама паспрабаваў вырашыць кватэрнае пытанне: ён пабудаваў на беразе Малой Фульды мноства халуп са старога дрэва, пластыку, кардону і іншых падручных матэрыялаў. "People's Garden" з задавальненнем абжылі мясцовыя бамжы, павялічыўшы гэтым кантраст убогіх дамоў і прыгажосці навакольнай прыроды.

"The History of Documenta – Wax Museum" бельгійца Гіёма Байе – тры вітрыны з інсталяцыямі – быў выкананы ў выглядзе ўвахода ў музей. У вітрынах васковыя фігуры тых, хто, на думку мастака, унёс найбольш важны ўклад у гісторыю *documenta*. Першы – Ёзаф Бойс. Фігуру Бойса мастак апрануў у нязменныя капялюш, камізэльку і джынсы. Бойс стаў культавай асобай для касельскіх выставаў, ён удзельнічаў у *documenta* III – IX. Побач з Бойсам Гіём Байе размясціў мужа і жонку Бодэ і Яна Хоэта.

На *documenta* IX былі пададзены таксама фотаздымкі Томаса Штрута і Джэймса Велінга, відэа- і гукавая інсталяцыя Біла Віёлы, скульптуры Мікеланджэла Пісталета і Ульрыха Рукрыма, інсталяцыі Ёзафа Кошута і Лотара Баўмгартэна. Мастацкі кіраўнік Ян Хоэт правёў аб'ёмны інфармацыйны збор актуальнага мастацтва без строгіх канцэпцый.

Больш за 600 тысяч наведвальнікаў, якія цікавіліся мастацтвам, сабрала дзевятая касельская выстава. У экспазіцыях не было прапушчана нічога з тых з'яў, што лічыліся найбольш актуальнымі ў мастацкім свеце.

Крытыкі назвалі *documenta* IX перагружанай і неабмежаванай. Аднак пры гэтым крывая поспеху *documenta* стала ідзе ўверх. Выстава ўжо ператварылася ў міф, найперш у нязменнай добразычлівасці публікі. Голы энтузіязм 1955 года ператварыўся ў інстытут, які забяспечваў даступнасць для ўсіх, хто цікавіўся наваўвядзеннямі мастацкага свету.

Documenta X 1991 года – сімвалічная, таму што яна апошняя ў тысячагоддзі. Спадзяванняў на яе было як ніколі многа. "Рэтраспектыва" – дэвіз мастацкага кіраўніка, француженкі Катрын Давід, да *documenta* X.

Катрын Давід не была зацікаўлена ў выставе навінак, яна называе *documenta* X "культурным мерапрыемствам па важных пытаннях сучаснасці ў люстэрку мастацтваў": "У час, які характарызуецца ненармальным беспарадкам – у мастацтве, але і ў грамадстве, і ў палітыцы, – асаблівым попытам карыстаюцца эстэтычнае мысленне і мастацкія ўяўленні, прычым не толькі ў выяўленчым мастацтве. Такім чынам, гэта не выстава на вечную тэму: што новага?"

Цэнтральным выставачным памяшканнем і на гэты раз становіцца Фрыдэрыцыянум. Сацыяльна-крытычныя работы амерыканца Маршала, дакладна інсцэніраваныя фотаздымкі Джэфа Уолса, апрацаваныя на камп'ютэры "рэальнасці" Рычарда Хэмілтана, моманты будняў Эміліо Прыніса – царства вялікага фармату.

Астатняе – мініяцюрнае. Фотаздымкі нібы з сямейнага альбома. Выявы не аформлены. Але ў сваёй сукупнасці яны з'яўляюцца зыходным пунктам для мастацкіх спрэчак з рэальнасцю. Адчужэнне рэальнасці пераходзіць у фон будняў.

Гэта *documenta* не толькі выйшла за сцены выставачных залаў, але і пераадолела геаграфічныя межы. Увесь свет убачыў яе ў Інтэрнеце.

Для Катрын Давід тэорыя мастацтва, яе духоўны пачатак не менш важныя, чым эстэтычны бок. Яна пашырыла *documenta* X, надала ёй форму дыскусійнага матэрыялу.

На працягу ста дзён працы выставы штовечар адбываліся даклады, сустрэчы з гасцямі і мастакамі, на якіх абмяркоўваліся тэмы урбанізму, тэрыторый, ідэнтычнасці, грамадзянскіх правоў, дзяржавы і расізму, глабалізацыі, посткаланіялізму і іншае. Матэрыялы таксама былі пададзены ў Інтэрнеце.

У адным са сваіх інтэрв'ю Катрын Давід цытуе французскага пісьменніка і палітыка Андрэ Мальро: "Праблема культуры – даць людзям не тое, што яны хочуць, але тое, што яны маглі б хацець". "Я думаю, – працягвае тэму Давід, – не трэба ісці на кампрамісы. Трэба працаваць як мага руплівей і ніколі не задаваць сабе няправільных пытанняў, напрыклад: як гэта спадабаецца публіцы? Я лічу, што прастора разумення паміж мастаком і публікай часта ўзнікае і пазней – як працяг альбо пашырэнне выставы. Хоць я ўпэўнена ў тым, што музей з'яўляецца месцам культуры, а *documenta* месцам спажывання культуры, усё ж непаразуменняў, дыстанцый ці фальшывых інтэрпрэтацый немагчыма пазбегнуць".

Варта згадаць: рэакцыя на паведамленне, што новым мастацкім кіраўніком *documenta* X стане Катрын Давід, была падобна на эфект ад узарванай бомбы.

Уражанне ж ад назначэння мастацкім кіраўніком *documenta* XI Аквуі Энвезора можна параўнаць з ядзерным выбухам. Упершыню на такую пасаду быў запрошаны нееўрапеец. Аквуі Энвезор, нігерыец з амерыканскім пашпартам, распрацаваў цалкам новую канцэпцыю для *documenta* XI. Ён разбурыў усе былыя межы і ўяўленні. Адзінаццатая *documenta* ўпершыню складалася з 5-і платформ:

Платформа 1: дэмакратыя як незавершаны працэс.

Платформа 2: эксперыменты з праўдай: прававая сістэма ў зменах і працэсы пошуку ісціны і міратворчасці.

Платформа 3: крэолы і крэалізацыя.

Платформа 4: у асадзе: 4 афрыканскія гарады – Фрытаўн, Йаганесбург, Кіншаса, Лагас.

Платформа 5: *documenta* XI.

Хоць па сцвярджэнню калектыву куратараў *documenta* XI усе пяць платформ былі раўнапраўнымі, гледачоў у асноўнай масе цікавіла толькі сама выстава ("Платформа 5"). У чатырох выставачных памяшканнях (Фрыдэрыцыянум, Дакумента-хале, Культурбанхоф і Біндынг-Браўэрай), а таксама ў парку Карлсаўэ і ў некаторых раёнах горада размясцілі свае творы 116 мастакоў: фільмы і відэо (40 працэнтаў ад агульнай колькасці), інсталяцыі, фотаздымкі, графіка, вонкавыя аб'екты, праграмы перформансаў... 650 тысяч наведвальнікаў за сто дзён працы выставы – гэта новы рэкорд *documenta*. Экспазіцыя апошняй *documenta* павінна была паказаць, як эстэтычныя пазіцыі мастакоў уздзейнічаюць на грамадскае і палітычнае жыццё.

Он Кавара – "Мільён гадоў". Адзін з найбольш выразных і лаканічных аб'ектаў выставы. Праект, які быў пачаты ў 1979 годзе, растлумачвае важнасць дат як маштабу нашага існавання. The Past – гэта машынапіснае пералічэнне ўсіх гадоў ад 998031-га да нараджэння Хрыстовага да 1969 года. The Future лічыць гады ад 1996 года да 1001995 пасля нараджэння Хрыстовага. Пасярод залы – шкляная студыя, два мікрафоны: мужчына і жанчына па чарзе лічаць гады, на мільён гадоў уперад і на мільён гадоў назад.

Некаторыя творы – гэта асобныя выставы, цалкам уключаныя ў *documenta* XI, напрыклад, „Fishstory" Элана Секулы – 105 каляровых фотаздымкаў, 26 тэкстаў і дзве дыяпраекцыі.

Аквуі Энвезор зрабіў сваю *documenta* глабальным мерапрыемствам, адышоў ад еўрапацэнтрысцкіх перспектыў. Чатыры першыя платформы былі праведзены ў найбольш важных грамадска-палітычных кропках зямнога шара. У дыскусіях прымалі ўдзел міжнародныя эксперты па пытаннях палітыкі, прававой сістэмы, эканомікі і іншых найбольш важных праблем сучаснасці. З дапамогай такой структуры *documenta* звязала краіны і кантыненты, якія да гэтага часу з-за вяршэнства заходняга разумення мастацтва былі за межамі сусветнай мастацкай выставы.

Кантэкстам сусветнага мастацтва сёння з'яўляецца не канкрэтнае лакальнае вымярэнне, а сусветная сетка сацыяпалітычных умоў. *Documenta* працягвае тэндэнцыі 1997 года, яна трансфармуецца ў строгую інтэлектуалізацыю і тэарэтызацыю на навуковай аснове. Новая стадыя развіцця *documenta* бачыцца яе кіраўнікам не ў зборы мастацкіх прадуктаў у адным месцы, як гэта было прынята раней, а, згодна афіцыйнаму вызначэнню, у „абмене паміж сферамі мастацтва, да якіх адносіцца *documenta*, і іншымі сферамі і месцамі". Аквуі Энвезор перавёў *documenta* ў новы фармат: у форму абмеркавання, у камунікатыўны працэс, які трэба разумець як „вытворчасць ведаў".

КАРОТКІ АГЛЯД ВЫСТАВАЎ *DOCUMENTA*:

documenta I:

„documenta. Мастацтва дваццатага стагоддзя. Міжнародная выстава".

15 чэрвеня – 18 верасня 1955, музей Фрыдэрыцыянум. Кіраўнік Арнольд Бодэ. Тэма і змест: "Мастацтва ХХ стагоддзя". Жывапіс і скульптура накірункаў: кубізм, экспрэсіянізм, новая функцыянальнасць, канструктывізм, сюррэалізм, абстракцыя і інфармель першай паловы ХХ ст.

Удзельнікі: 148 з 6 краін. Колькасць экспанатаў: 670. Колькасць наведвальнікаў: 130 000.

documenta II:

„II documenta'59. Мастацтва пасля 1945. Міжнародная выстава".

11 ліпеня – 11 кастрычніка 1959, музей Фрыдэрыцыянум, Аранжарэя, палац Бельвю. Кіраўнік Арнольд Бодэ. Тэма і змест: "Міжнародная выстава" з большасцю абстрактных твораў жывапісу, скульптуры і графікі 1945–1959 гадоў.

Удзельнікі: 392 з 36 краін. Колькасць экспанатаў: 1770. Колькасць наведвальнікаў: 137 000.

documenta III:

"documenta III. Міжнародная выстава".

27 чэрвеня – 5 кастрычніка 1964, музей Фрыдэрыцыянум, Старая галерэя, Аранжарэя, Дзяржаўная школа прамысловага мастацтва. Кіраўнік Арнольд Бодэ. Тэма і змест: "Музей 100 дзён" (Бодэ) з аддзеламі "Кабінет майстроў" (мастацтва з 1914 года), малюнак (з 1884), "Выява і скульптура ў прасторы", "Аспекты" (жывапіс і скульптура з 1959), "Святло і рух" (кінетычнае мастацтва).

Удзельнікі: 280 з 21 краіны. Колькасць экспанатаў: 1450. Колькасць наведвальнікаў: 200 000.

documenta IV:

„4 documenta. Міжнародная выстава ".

27 чэрвеня – 6 кастрычніка 1968, музей Фрыдэрыцыянум, Галерэя „An der Schцnen Aussicht", Аранжарэя. Кіраўнік Арнольд Бодэ. Тэма і змест: выключна актуальны жывапіс і скульптура 1960 – 1968 гадоў, у тым ліку поп-арт і мінімал-арт.

Удзельнікі: 150 з 12 краін. Колькасць экспанатаў: каля 1000. Колькасць наведвальнікаў: 220 880.

documenta V:

"documenta V. Апытанне рэальнасці – сённяшнія сусветы выяваў".

30 чэрвеня – 8 кастрычніка 1972, музей Фрыдэрыцыянум, Фрыдрыхсплатц, Новая галерэя. Генеральны сакратар Харальд Зееман. Тэма і змест: пад дэвізам " Апытанне рэальнасці – сённяшнія сусветы выяваў ". Актуальныя мастацкія накірункі – канцэптуальнае мастацтва, фотарэалізм і "індывідуальныя міфалогіі" – канфрантуюць з кічам, палітычнай прапагандай, science fiction, рэкламай і "мазнёй псіхічнахворых".

Удзельнікі: 218. Колькасць экспанатаў: каля 3200. Колькасць наведвальнікаў: 228 621.

documenta VI:

24 чэрвеня – 2 кастрычніка 1977, музей Фрыдэрыцыянум, Аранжарэя, Карлсаўэ, горад. Мастацкі кіраўнік Манфрэд Шнэкенбургер. Тэма і змест: "Medien-documenta" з часткова актуальнымі, часткова рэтраспектыўнымі аддзеламі жывапісу, скульптуры, перформансаў, фатаграфіі, фільма, відэо, малюнка, утапічнага дызайну, кніг мастакоў. Прадстаўлены інсталяцыі ў гарадской прасторы і ўпершыню – мастацтва ГДР.

Удзельнікі: 492. Колькасць экспанатаў: каля 1400. Колькасць наведвальнікаў: 355 000.

documenta VII:

19 чэрвеня – 28 верасня 1982, музей Фрыдэрыцыянум, Аранжарэя, Карлсаўэ, Новая галерэя, горад. Мастацкі кіраўнік Рудзі Фукс. Тэма і змест: падкрэсліць "музейнасць" жывапісу, скульптур, аб'ектаў і інсталяцый мастакоў 1902 – 1960 гадоў нараджэння. Усе творы не старэйшыя за пяць гадоў. Дамінанта: "постмадэрнісцкі", "неаэкспрэсіяністкі" жывапіс так званых "новых дзікіх", а таксама інсталяцыі ў гарадской прасторы, сярод іх "7000 дубоў" Ёзафа Бойса.

Удзельнікі: 182 з 20 краін. Колькасць экспанатаў: каля 1000. Колькасць наведвальнікаў: 387 381.

documenta VIII

12 чэрвеня – 20 верасня 1987, музей Фрыдэрыцыянум, Аранжарэя, Карлсаўэ, горад. Мастацкі кіраўнік Манфрэд Шнэкенбургер. Тэма і змест: актуальны жывапіс, інсталяцыі, мастацтва новых медыя, архітэктура (мадэлі) і дызайн у раздзелах: відэо, аўдыётэка, відэатэка, перформанс, ідэальны музей; работы на мяжы дызайну і скульптуры ў свабоднай прасторы.

Удзельнікі: 245 з 24 краін. Колькасць экспанатаў: каля 600. Колькасць наведвальнікаў: 486 811.

documenta IX:

13 чэрвеня – 20 верасня 1992, музей Фрыдэрыцыянум, Дакумента-хале, Новая галерэя, Атанэум, Аранжарэя, павільёны Аўэ, Карлсаўэ, горад. Мастацкі кіраўнік Ян Хоэт. Тэма і змест: аб'ёмны інфармацыйны агляд актуальнага мастацтва без строгіх канцэпцый: жывапіс, скульптура, аб'екты, кіна-, відэа- і гукавыя інсталяцыі, мастацтва акцый і акты перформансу, а таксама джаз, бейсбол і бокс у суправаджальнай праграме. Рэтраспектыўны раздзел "калектыўнай памяці" з работамі Поля Гагена, Ёзафа Бойса, Альберта Джакамеці і інш.

Удзельнікі: 190 з 36 краін. Колькасць экспанатаў: каля 1000. Колькасць наведвальнікаў: 609 234.

documenta X:

21 чэрвеня – 28 верасня 1997, Культурны вакзал, падземны пераход каля яго, падземны пераход Трэпэнштрасэ, Фрыдрыхсплатц, музей Фрыдэрыцыянум, Атанэум, Дакумента-хале, Аранжарэя. Мастацкі кіраўнік Катрын Давід. Тэма і змест: "Культурная маніфестацыя" на тэмы – урбанізм, тэрыторыя, ідэнтычнасць, грамадзянскія правы, "сацыяльная нацыянальная дзяржава", дзяржава і расізм, глабалізацыя рынкаў; раздзелы "паркурс", "рэтра-перспектыва" і "100 дзён – 100 гасцей". Мастацтва – рэтраспектыўнае і актуальнае – ілюструе інтэлектуальны дыскурс.

Удзельнікі: 120 з 27 краін. Колькасць экспанатаў: 700. Колькасць наведвальнікаў: 631 000.

documenta XI:

Мастацкі кіраўнік: Аквуі Энвезор.

Платформа 1: дэмакратыя як незавершаны працэс. Вена, 15 сакавіка – 20 красавіка 2001 і Берлін, 9 – 30 кастрычніка 2000.

Платформа 2: эксперыменты з праўдай: прававая сістэма ў зменах і працэсы пошуку ісціны і прымірэння. Нью-Дэлі, 7 – 21 мая 2001.

Платформа 3: крэолы і крэалізацыя. Ст. Лусія, 13 – 16 студзеня 2002.

Платформа 4: у асадзе: 4 афрыканскія гарады – Фрытаўн, Йаганесбург, Кіншаса, Лагас. Лагас, 15 – 21 сакавіка 2002.

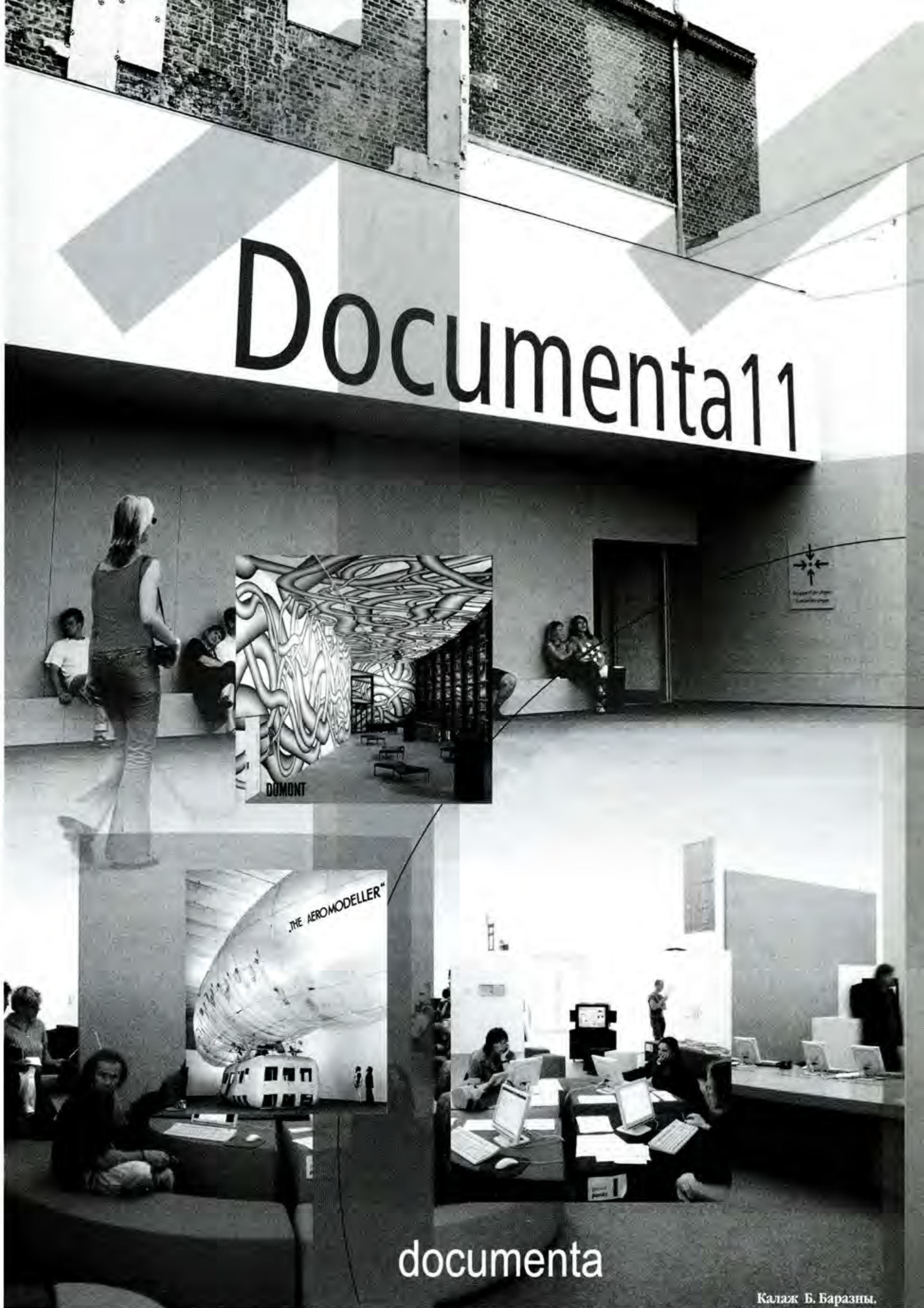
Платформа 5: documenta XI. Касель, 8 чэрвеня – 15 верасня 2002, музей Фрыдэрыцыянум, Культурны вакзал, Дакумента-хале, Біндынг-Браўэрай, Карлсаўэ, горад.

Удзельнікі: 116 (платформа 5). Колькасць наведвальнікаў: 650 000 (платформа 5).

documenta XII адбудзецца з 16.06 па 23.09. 2007 г. Мастацкі кіраўнік – Роджэр М.Бюргель.

Інтэрнэт-старонка Documenta 11: www.documenta.de

Пераклад з рускай мовы.



Калаж Б. Баразны.

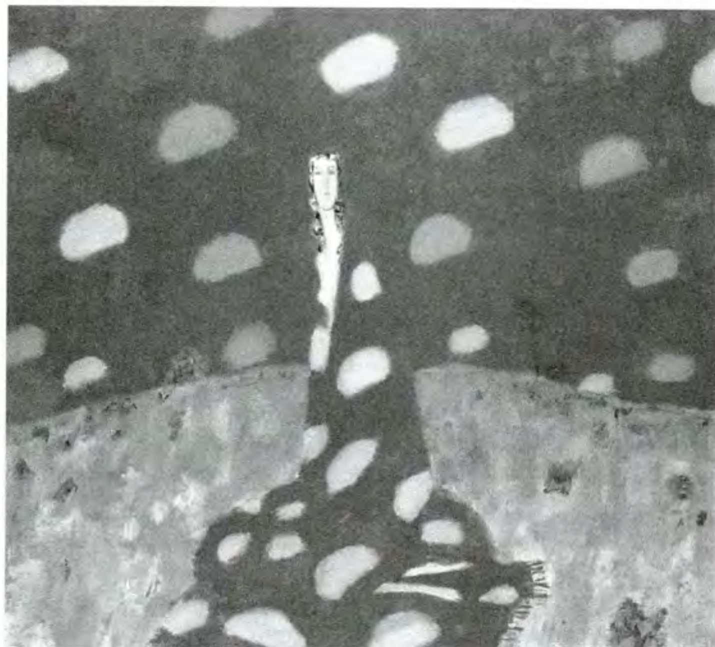
ЧАЦВЁРА З АДНАГО ПАКАЛЕННЯ

Міхал Баразна

Мастацтва – сфера суб'ектыўная і спрэчная, якая пакідае шырокую прастору для дыскусій. Гэта залежыць ад эстэтычнага вопыту самога мастака, панарамы асацыяцый і аналогій, якой валодае глядач. Сапраўды, складана прааналізаваць узаемасувязі паміж сучаснымі формамі мастацтва і эканамічнымі, сацыяльнымі, іншымі праблемамі грамадства. Але, безумоўна, своеасаблівасць нашага жыцця знайшла яркае адлюстраванне ў выяўленчым мастацтве. І гэта яскрава адбіваецца ў творчасці чатырох прадстаўнікоў аднаго мастакоўскага пакалення – Уладзіміра Савіча, Уладзіміра Зінкевіча, Уладзіміра Тоўсціка і Уладзіміра Кожуха.

Усе яны атрымалі заслужанае прызнанне свайго таленту ў нашай краіне і за яе межамі. Кожны імкнецца знайсці свае тэмы, вобразы і сугучны спосаб аўтарскага выяўлення. І хоць творчыя метады і манеры розныя, усе творы гэтых мастакоў аб'яднаны своеасаблівай рамантычнай лініяй вобразаў, звязанай з еўрапейскімі традыцыямі памежжа стагоддзяў, іх творы адрозніваюцца высокай прафесійнай культурай.

Творы графіка Уладзіміра Савіча сучасныя па духу, але разам з тым нясуць адбітак традыцыйнай культуры і фальклору, гістарычных рэфлексій. Мастак вядомы як выдатны ілюстратар беларускай і замежнай мастацкай літаратуры. Яго працы маюць трывалую прафесійную аснову – малюнак, культуру колеру, дакладнасць кампазіцыйнага мыслення. Тэхналогія не перашкаджае аўтару засяроджваць увагу на творчым працэсе, выбудоўваць карціну для Савіча – значыць філасофстваваць. Высокі прафесіяналізм дапамагае мастаку і ў працы з колерам, які атрымлівае сэнсавае значэнне, вылучае персанажаў са сцэнічнага акружэння. Гармонія колераў у творах мастака заўжды падпарадкавана ўнутранаму напружанню. Падкрэслена дэкаратыўны фон, які канцэнтруе сэнсавыя цэнтры, яркія колеравыя фактуры, у якія па-майстэрску ўплецены фрагменты рэальнасці, – адпраўная кропка для разумення твораў Уладзіміра Савіча. У яго карцінах можна знайсці мноства кампазіцыйных планаў, аб'яднаных увагаю мастака.



У. Кожух. Настальгія. Палатно, алей. 1994.

Творчы падыход Уладзіміра Зінкевіча заснаваны на унікальнай здольнасці да кампазіцыйнага сінтэзу. З незвычайнай лёгкасцю мастак вырашае складаныя пластычныя і сэнсавыя задачы, агортвае гледача мелодыяй фарбаў і танальных нюансаў. У сваім жывапісе Уладзімір Зінкевіч шукае страчаную гармонію чалавека і прыроды. Значнасць сюжэта адчуваецца без відавочнага падкрэслівання падзеі. Эстэтычная задача мастака – мовай жывапісу выявіць глыбокі духоўны змест навакольнага свету. Створаныя ім вобразы заводзяць гледача ў загадкавы свет ілюзій, напоўнены лабірынтамі са знойдзеных сімвалаў і метафар. А персанажы ўспрымаюцца як абагульненне духоўнага стану яго пакалення. Уладзімір Зінкевіч належыць да тых творцаў, якія звяртаюцца да экалагічнай тэматыкі, адрозніваюцца вострым сацыяльным светабачаннем.

Серыя "Ціхая краса сусвету" адлюстроўвае сучаснае бачанне аўтарам блізкіх яму і сучаснікам тэм. Панарама вобразаў ахоплівае чалавека, беларускі краявід і дэталі штодзённага побыту, аб'яднаныя адзінымі кампазіцыйнымі, танальнымі і каларыстычнымі прынцыпамі. Адна з задач серыі – адлюстраваць свет, дзе кожная дробязь нясе пэўны і глыбокі сэнс. Большасць твораў уяўляе сабою фігуратыўныя кампазіцыі, яднаючым элементам якіх з'яўляецца прыроднае асяроддзе.

Уладзімір Тоўсцік мысліць аналітычна і канструктыўна, звяртае ўвагу нават на дробязныя дэталі. Падкрэслена эмацыянальна-зместавая роля колеру і малюнка, асабістае разуменне выразнасці жывапіснай прасторы – характэрныя рысы жывапісных твораў Тоўсціка. Яго карцінам уласцівы асаблівы ўнутраны рух, які адкрывае шырокую прастору для гульні падтэкстаў і ўяўленняў. Паказаныя аўтарам прадметы з рэальнага свету – аб'яднальны краявід і элементы інтэр'ера – усё гэта народжана ўспамінамі мастака і ўплецена ў тканіну жывапісу лёгка, нібыта гуляючы. Правілы гульні, прапанаваныя мастаком, адразу падкупляюць гледача сваёй зразумеласцю без праяваў напышлівасці.

Уладзімір Кожух лёгкі і артыстычны ў сваёй творчасці. Яму ўласцівы складаныя кампазіцыйныя структуры, багацце матавых каляровых паверхняў, якія ён кладзе на жывапіснае палатно філіграннымі дотыкамі пэндзля. Почырк мастака пазнавальны, надзелены тонкім поліфанічным гучаннем светлай гамы. Мастак, здаецца, толькі дакранаецца да паверхні палатна. Жывапіс Уладзіміра Кожуха – гэта гульня фантазіі і свята фарбаў. Летуценнасць і сузіральная сканцэнтраванасць, што інтрыгуе недагаворанасцю, пранізвае ўсю творчасць мастака. Свабодна і раскавана напісаны палотны, гэта сведчыць пра майстэрства жывапісца.

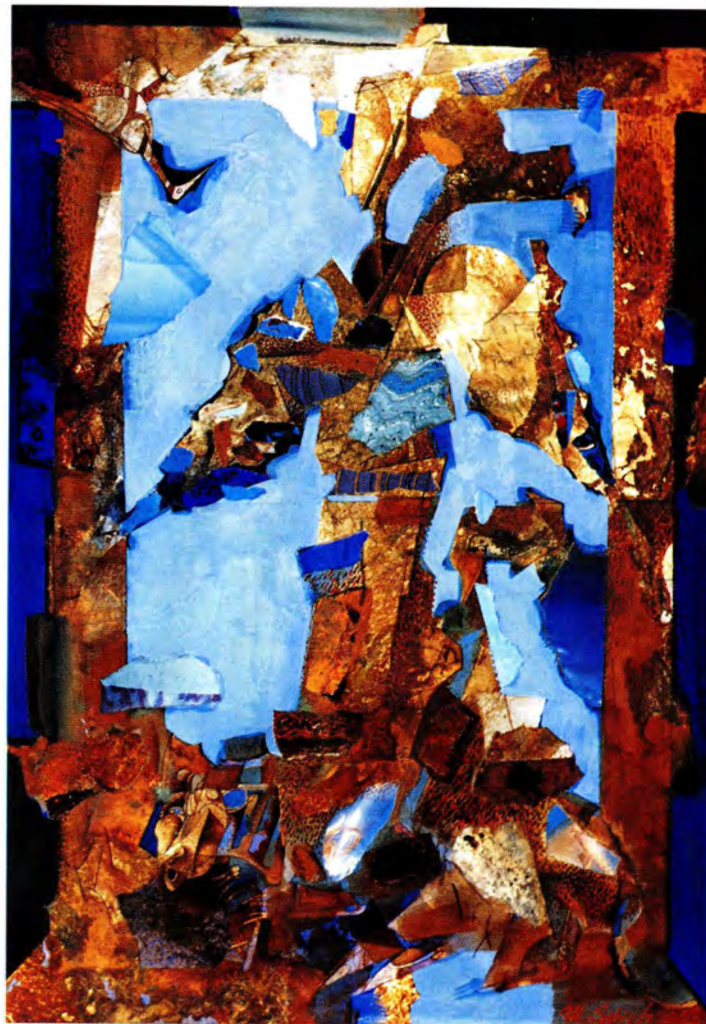
Калі вярнуцца да працэсаў у сучасным выяўленчым мастацтве, хочацца адзначыць на прыкладзе прадстаўленых у артыкуле мастакоў, што ідзе эстэтызацыя творчасці, арыентацыя гледача на каштоўнасці, якія ўжо склаліся ў грамадстве. Творчасць Уладзіміра Савіча, Уладзіміра Зінкевіча, Уладзіміра Тоўсціка і Уладзіміра Кожуха – яскравы прыклад гармоніі асобы чалавека, традыцый і творчасці.



У. Зінкевіч. Лісты дзённіка. Палатно, акрыл. 2002.



У. Кожух. Восень. Палатно, алей. 2000.



У. Савіч. Уладальнік. Камбінаваная тэхніка. 1995.



У. Тоўсцік. Восень у Казіміжы. Палатно, алей. 2003.

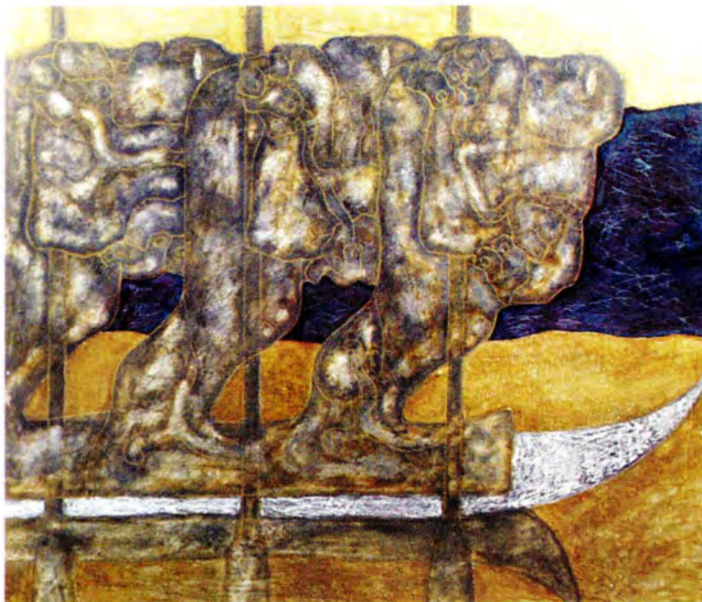


У. Тоўсцік. Нацюрморт для валторны. Палатно, алей. 1999.

Уладзімір Савіч, Уладзімір Зінкевіч, Уладзімір Тоўсцік і Уладзімір Кожух атрымалі заслужанае прызнанне свайго таленту ў нашай краіне і за яе межамі. Кожны імкнецца знайсці свае тэмы, вобразы і сугучны спосаб аўтарскага выяўлення. І хоць творчыя метады і манеры розныя, усе творы гэтых мастакоў аб'яднаны своеасаблівай рамантычнай лініяй вобразаў, звязанай з еўрапейскімі традыцыямі памежжа стагоддзяў, іх творы адрозніваюцца высокай прафесійнай культурай.



У. Савіч. Шэсце анёлаў. Камбінаваная тэхніка. 1995.











ПАМІЖ АРХАІКАЙ І СУЧАСНАСЦЮ

Ала Шамрук

Пластыку Юрыя Анушкі цяжка ўпісаць у кантэкст беларускай скульптуры, асабліва манументальнай. Індывідуальная і самабытная мова, у сучасным гучанні якой чуецца мноства кодаў і наслаенняў розных культур, характарызуе работы, якія аўтар стварае ўжо ў першыя гады пасля заканчэння (1990) Акадэміі мастацтваў. На іх узнікненне дзіўным чынам паўплывалі асацыяцыі, народжаныя аднойчы ўбачаным персідскім рэльефам "Стрыжка авечак", рэальны матыў якога трансфармаваўся ў знакавасць. Замест жывой плоці праявілася тэндэнцыя да нефігуратыўнасці, да самастойнага значэння формы, у якой не столькі адлюстроўваецца рэальнасць, колькі адбываецца мастацкая гульня вобразамі і асацыяцыямі, ёю спароджанымі, – спачатку ў серыі ляўкасаў, потым – у скульптурнай пластыцы. У пластыцы праступае скульптура мадуляцыі генетычнай памяці пра гісторыю чалавечай цывілізацыі, з якой нарадзілася сучаснае мастацкае мысленне; у метафарычна-знакавым і фармальным вырашэнні твораў прачытваюцца рэмінісцэнцыі скульптуры Персіі, Індыі, інкаў і майя, адначасова адбіваюцца характэрныя для сённяшніх мастацкіх пошукаў калейдаскапічнасць і мазаічнасць, іронія і недагаворанасць, гульня сэнсамі і формамі. Мастацкія вобразы Ю.Анушкі нібыта сімвалізуюць саму піктаграму мастацтва, яго культурны код.

У вобразах аўтара жыве вялікая архаіка, якая выцясняе ўплыў абязлічаных стандартаў сучаснага свету, паскораны рытм медыйных сістэм, якія ўвайшлі ў сучаснае мастацтва. Гэта страчаны дух велічы старажытных культур. Магічны сэнс, сімволіка, сакральнае быццё твораў адкрываюцца нечакана, на скрыжаванні чыста фармальных пластычных і кампазіцыйных знаходак, міфалогій, візуальных вобразаў рэчаіснасці і хуткай, іскрамётнай думкі, разлічанай на асацыятыўнасць успрымання. Іх характарызуюць шматсэнсавасць і непрадказальнасць прачытання.

Кампазіцыі аўтара пабудаваны на складаным перапляценні рухаў і формаў, сувязь з рэальнымі праобразамі ў якіх завуаліравана. Рэальны матыў, сюжэт, думка ператвараюцца ў магічны знак-метафару, лаканічны і выразны па форме. Ён уражвае навізной і нечаканасцю гучання, дэкаратыўнасцю пластыкі, спалучэннем фактур, матэрыялаў, колераў (зялёнай і залачонай бронзы, каляровага літога шкла, граніту), манументальнасцю мастацкай думкі, магутнай, часам брутальнай лепкі аб'ёмаў, энергетыкі, здольнай утрымаць прастору. Зашыфраваныя ў знаках-сімвалах пластычныя вобразы існуюць на мяжы мінулага і сучаснага, рэальнага і абстрактнага, іранічнага, ігравога і містычнага, дэманструюць падабенства то з прасторавым арнаментам, своеасаблівым іерогліфам, дзіцячым канструктарам, то са старадаўнім магічным амулетам, рытуальным каменем, у якіх захаваліся таямніцы сакральнага свету і шаманскай містыкі.



Ноч на Івана. Бронза, метал. 2003.

На стар. 48.

Прагулка. Ляўкас. 1998.

Прагулка па рацэ. Ляўкас. 1993.

Начное. Ляўкас. 1995.

Качынае паляванне. Бронза, граніт. 2003.

Ной. Бронза, шкло, дрэва, ракушачнік. 1998.

Скульптар гуляе з формамі стылізаваных ног і рук, з іх дапамогай ён стварае бясконцыя варыяцыі розных тэм і вобразаў. Ногі як увасабленне руху і рукі як пластычны знак акумулююць для яго ўнутраны свет чалавека. З гэтых немудрагелістых знакаў узнікаюць пластычныя метафары, ва ўспрыманні якіх адчуваецца трансцэндэнтны позірк на рэчаіснасць. У брутальна-манументальных пластычных формах цялеснасць то бясследна растварaецца, то, узбунтаваўшыся, прарываецца з нястрымнай энергіяй у напружаных мускулах рук.

Адышоўшы ад рэальных візуальных вобразаў і сюжэтаў, скульптура ўжо жыве сваім незалежным жыццём, падпарадкоўваецца толькі логіцы мастацкіх змяненняў, дэманструе тэндэнцыю адыходу да беспрадметнасці. І недзе, недасягальна воку і свядомасці, знаходзіцца таямніца, якую можна было б назваць «філасофскім каменем» ці адвечным пошукам ісціны.

Духоўная сувязь з манументальнымі вобразамі старажытных культур – скульптурнымі і архітэктурнымі – надала творам аўтара магутнасць формаў, уласцівую нават кампазіцыям, выкананым у маленькім маштабе. Манументальнасць масы кантрастуе з лёгкасцю, нават бязважкасцю думкі ў аснове твораў. Яе можна параўнаць з жывым нервам, што праходзіць праз пазачасавасць спірытычнага сеанса і замяняе сабой глабальную па маштабу ідэю, наяўнасць якой лічылася абавязковай для твораў манументальнага мастацтва.

Тэмы твораў – гэта, як правіла, экстрэмаль-

ныя станы мяцежнай душы, якая не ведае спакою, эмацыянальнасць, схаваная за гульнёй пластычных формаў і празрыстых метафар, за ўяўнай статычнасцю кампазіцый («Неадпраўленае пісьмо», «Мяцежная думка», «Лятаць»), сюжэты з гісторыі і міфалогіі, прасякнутыя напружаннем волі і думкі. У іх увасоблены гранічны стан свабоды, унутранай незалежнасці, непакорнасці, адвечнае імкненне чалавека да самаўдасканалення («Дзесяць подзвігаў», «Сізіф», «Канкіста»).

Нечаканасцю гучання і выразнасцю лаканічнай формы ўражвае ператварэнне рэальнага матыву ў фантастычны магічны знак («Прагулка па рацэ»).

Спыненым у часе рытуальным дзействам з містычным патаемным сэнсам успрымаюцца творы «Танец» і «Танец сонца». Танец – дзіўная па прыгажосці метафара свабоды – з'яўляецца тут пластычным знакам падпарадкаванага рытму магутнай унутранай энергіі, у якім адчуваецца магнетычнае прыцягненне і віхурнасць.

Мастацкае гучанне кампазіцыі «Ной» пабудавана на рэальных правобразах біблейскага сюжэта і фармальным падыходзе да кампазіцыі, на перапляценні хрысціянскай міфалогіі, шаманскай містыкі, дахрысціянскай рытуальнай абраднасці і чыста пластычных і кампазіцыйных пошукаў.

Рытм паўтораных знакаў-сімвалаў шматразова ўзмацняе тэму руху, фарміруе арнамент-іерогліф, прасторава вырашаны ў выглядзе калоны-абеліска ў кампазіцыі «Бягляк», спалучае ў сабе традыцыйную манументальную форму і яе пластычную і вобразную навізну.

У пластыцы аўтара можна згледзець перамогу культурнага кола – мастацкага над натуральна-прыродным, метафарычна-знакавага над эмацыйна-пачуццёвым, строгага парадку над хаосам, дыялог старажытнай архаікі і сучасных фармальных пошукаў. Тут адчуваецца водбліск вышэйшай матэматыкі – у геаметрызаваных структурах, у сіметрыі руху і формаў, якія паўтараюцца і пераклікаюцца, у імкненні да раўнавагі і ўстойлівасці. Архітэктанічнасць многіх работ выяўляецца ў рытмічнасці, структурнасці, масіўнасці, звароце да формы піраміды – самай устойлівай і дасканалай архітэктурнай формы («Паход на ўсход», «Лятаць», «Сізіф», «Танец»), – упісаны ва ўсечаную піраміду ці формы калоны-абеліска («Бягляк», «Пераможац»). Разам з тым пры ўзнікненні твораў адсутнічае рацыянальнасць ці аналітычнасць – толькі асацыятыўнасць сувязей і супастаўленняў – вобразных і пластычных.

Творчасць Юрыя Анушкі дазваляе па-новаму зірнуць на магчымасці манументальнага мастацтва ў сучасным асяроддзі, якое разам з новай архітэктурай здольна стварыць цікавыя ансамблі.

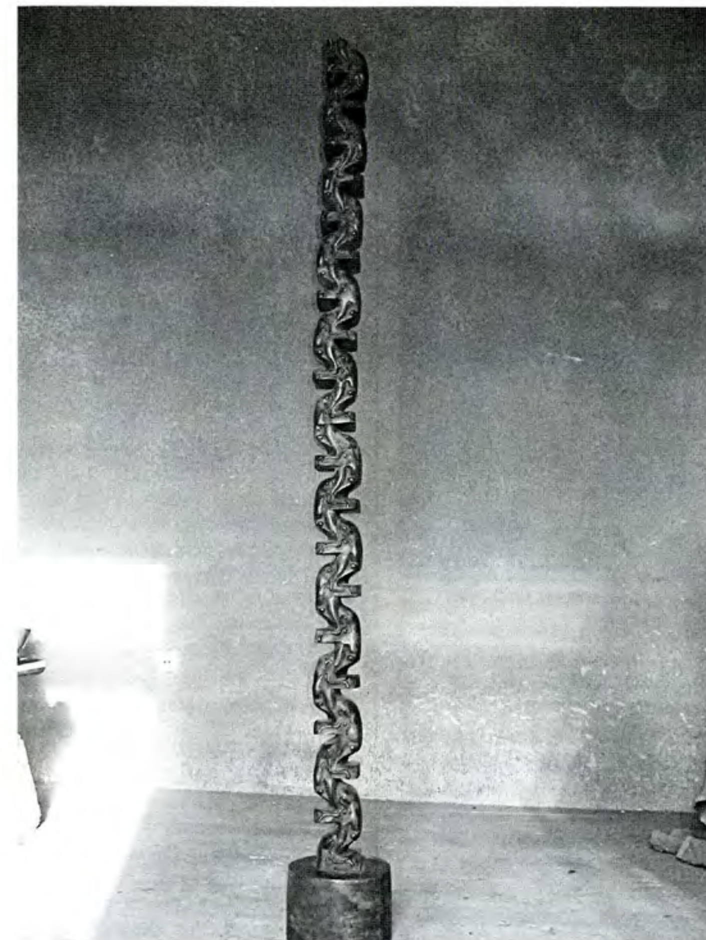
Рэфлексія як спосаб мастацкага мыслення дае магчымасць аўтару віртуозна гуляць гістарычнымі і культурнымі рэмінісцэнцыямі, рознымі стылямі, застаючыся сучасным, самабытным і непрадказальным.

На стар. 51.

Бягляк II. Бронза. 2000.
Сізіф. Бронза. 1997.
Дзесяць подзвігаў. Бронза. 2000.
Танец. Бронза, граніт. 1999.

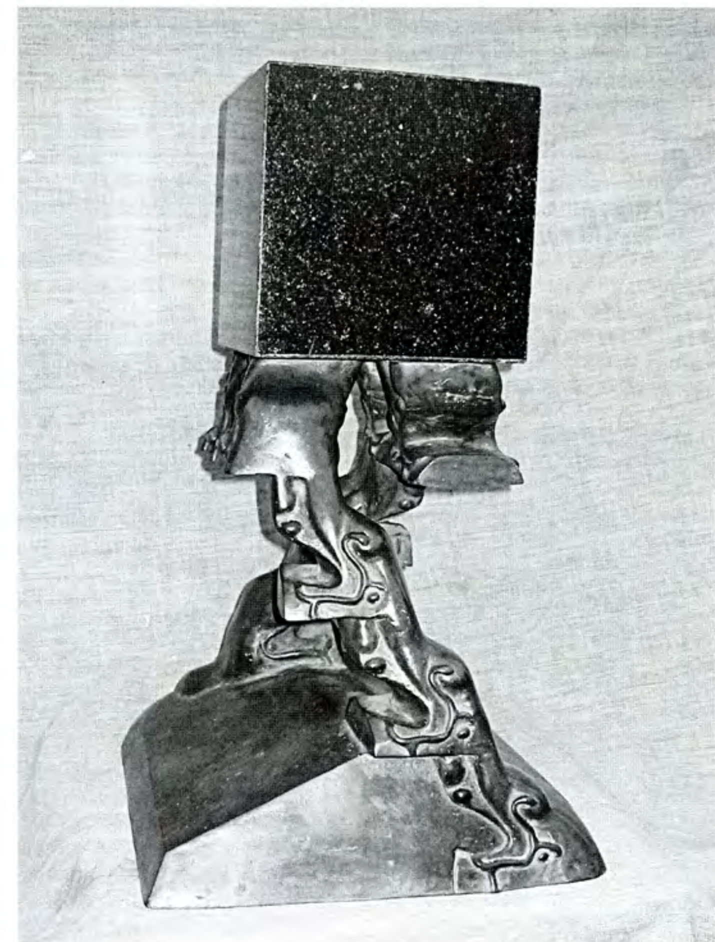
Пераможца. Бронза, граніт. 2003.











КОНКУРС СНЕЖНАЙ СКУЛЬПТУРЫ

Незвычайную акцыю правялі падчас адкрыцця I Міжнароднай спецыялізаванай выставы "Тыдзень моды на здароўе" рэдакцыя "Народнай газеты" і Беларускі рэспубліканскі вучэбны комплекс гімназія-каледж мастацтваў імя І.В.Ахрэмчыка – конкурс снежнай скульптуры. Навучэнцы каледжа стварылі некалькі вельмі арыгінальных кампазіцый, у тым ліку "Плывец", "Морж" і іншыя. Сярод тых, хто прымаў удзел у акцыі, былі пераможцы міжнародных і рэспубліканскіх конкурсаў Вольга Высоцкая, Аляксандр Навасёлаў, Максім Шняк, Павел Ксяндзоў, Аляксандр Каралёў, Сяргей Драчоў і іншыя. Многім з іх ужо даводзілася працаваць з не зусім традыцыйнымі для скульптуры матэрыяламі, у прыватнасці, з пяском (падчас пленэраў у Заслаўі і ў Магілёве). Пераможцы конкурсу былі ўзнагароджаны каштоўнымі падарункамі, а манументальныя снежныя кампазіцыі паспелі зафіксаваць фотакарэспандэнты. У будучым плануецца зрабіць конкурс снежнай скульптуры традыцыйным і больш масавым.

Г.Б.


Навучэнец Рэспубліканскага каледжа мастацтваў Павел Ксяндзоў. Фота А. Спрынчана

ТЭАТР МСЦІСЛАВА ДАБУЖЫНСКАГА

16.02 – 12.03.2004 у Нацыянальным мастацкім музеі РБ адбылася выстава твораў выдатнага рускага мастака канца XIX – пачатку XX ст. Мсціслава Дабужынскага (1875 – 1957) з Музея тэатра, музыкі і кіно Літвы (г.Вільнюс).


М. Дабужынскі. Эскіз касцюма Венеры да оперы Р. Вагнера "Тангейзер". Папера, кардон, тэмпера, туш. 1930.

Спадчына Дабужынскага вялікая і рознабаковая: жывапісныя і графічныя станковыя творы, часопісная графіка, ілюстрацыі да твораў мастацкай літаратуры, сцэнаграфія. Многія вызначальныя падзеі жыцця і творчасці мастака звязаны з Літвою, радзімай яго продкаў. У Вільні Мсціслаў Дабужынскі жыў у раннім юнацтве, пазней часта наведваў гэты горад. А ў снежні 1924 г. ён эмігрыраваў у Літву з Расіі.

На выставе былі прадстаўлены 138 эскізаў дэкарацый і касцюмаў да 38 пастановак Дзяржаўнага тэатра ў г. Каўнасе, выкананых мастаком у перыяд з 1929 па 1939 гады. У каўнаскім тэатры Дабужынскі працаваў над спектаклямі самых розных жанраў: опера, балет, драма. Дэкарацыі і касцюмы да твораў опернай класікі – "Пікавай дамы" і "Яўгена Анегіна" П.Чайкоўскага, "Барыса Гадунова" М.Мусаргскага, "Дон Жуана" В.А.Моцарта, "Фаўста" Ш.Гуно, да балетаў – "Раймонда" А.Глазунова, "Капелія" Л.Дэліба, да драм – "Гамлет" У.Шэкспіра, "Радзівіла Перкунас" Й.Карнавічуса і іншых сцэнічных пастановак знаёмяць нас з творчасцю Дабужынскага-сцэнографа. Для кожнага спектакля мастак знаходзіць арыгінальнае сцэнічнае і мастацкае вырашэнне, падкрэслівае характэрныя асаблівасці персанажаў, творча інтэрпрэтуе стылі мінулых стагоддзяў, узнаўляе дух часу і разам з тым застаецца верны свайму творчаму почырку.

Т.Р.

У МУЗЕІ СУЧАСНАГА ВЫЯЎЛЕНЧАГА МАСТАЦТВА

13.02 – 20.03.2004 адбылася выстава жывапісу Ірыны Гернові і Ірыны Касцовай "Старажытных дзён пасланне". Абедзве дзяўчыны – нядаўнія выпускніцы манументальна-дэкаратыўнага аддзялення Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў. У экспазіцыі былі прадстаўлены як дыпломныя творы, так і новыя жывапісныя работы маладых мастачак. Аб'яднўвае выставачны праект жаданне дзяўчат стварыць складаную канструкцыю ўласнага "шклянога замка" мінуўшчыны. На палотнах можна знайсці адбіткі міфалагізаваных сцэн з удзелам прыгожых дам і рыцараў-трубадураў, сілуэты напаўразбураных сярэднявечных храмаў і замкаў, фрагменты старажытных рукапісаў. Кожная карціна прадстаўляе навакольны свет на мяжы рэальнага і фантастычнага ўяўленняў без прамога аналізу рукапісных сведчанняў. Кожная работа маладых мастачак – пошук слядоў, якія мы пакідаем пасля сябе.


І. Касцова. Гісторыя кахання. Змешаная тэхніка. 2002. Фота В. Брусінскага.

21.02 – 15.03.2004 Музей сучаснага выяўленчага мастацтва і незалежныя куратары Наталля Янкоўская і Вольга Афанасьева прадставілі выставу маладога французскага мастака Тама Гішара (Thomas Guichard). Сам творца не змог прыехаць у Мінск, але даслаў сюды свае яркія, дэкаратыўныя жывапісныя палотны. На жаль, чаканы ўдзел іншых сучасных французскіх мастакоў у гэтым выставачным праекце не адбыўся. Але і Тама Гішар, несумненна, майстар цікавы. Ён шмат падарожнічае, уводзіць у тканіну кожнай працы надпісы, якія нясуць дадатковую інфармацыю, – знакі і сімвалы старажытнасці. Амаль ва ўсіх творах сустракаецца слова "Love". Сам мастак адзначае, што гэта прызнанне ў каханні – да жыцця, сонца, жанчыны. Палотны, прадстаўленыя на выставе ў Мінску, у паменшаным маштабе паўтараюць вялізныя дэкаратыўныя пано, якімі Thomas Guichard аздабляе вуліцы французскіх гарадоў.



Т. Гішар. Проста свабодна. Акрыл. 2004. Фота В. Брусінскага.

БЕЛАРУСКІ ДЗЯРЖАЎНЫ УНІВЕРСІТЭТ ФІЗІЧНАЙ КУЛЬТУРЫ

запрасіў 17.02 – 27.02.2004 у сваю мінігалерэю на выставу твораў жывапісу Юрыя Каралевіча "Мелодыі азёр". Мастак працуе ў галіне манументальна-дэкаратыўнага і станковага жывапісу, выкладае на кафедры манументальна-дэкаратыўнага мастацтва Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў. На выставе прадстаўлена жывапісная серыя беларускіх краявідаў.

"БРАТЫ НАШЫ МЕНШЫЯ"

Выстава пад такой назваю была падрыхтавана ГА "Міжнародная гільдыя жывапісцаў" і Беларускім дзяржаўным універсітэтам культуры. Партрэты і жанравыя кампазіцыі з сабакамі і катамі, выкананыя вядомымі беларускімі мастакамі, экспанаваліся ў Галерэі БДУК у Палацы Рэспублікі 18.02 – 12.03.2004. Выстава атрымалася забаўнай і разнастайнай. У экспазіцыі былі прадстаўлены творы жывапісу, графікі, дэкаратыўна-ужытковага мастацтва. Сур'ёзныя і іранічныя вобразы "братоў нашых меншых" стварылі Г.Паплаўскі, М.Ісаёнак, С.Рымашэўскі, Р.Борзды, Ф.Ястраб, С.Малішэўскі, В.Сазыкіна, усяго каля 50 мастакоў.


Г. Інькова. Партрэт баксёра. Бронза. 2003. Фота В. Брусінскага.

"СЕМНАЦЦАЦЬ ЗІМ" ГАЎРЫЛА ВАШЧАНКІ

У галерэі "Мастацтва" пры Беларускім саюзе мастакоў народны мастак Беларусі прафесар Гаўрыіл Вашчанка 06.02 – 19.02.2004 прадставіў персанальную выставу "Семнаццаць зім". У семнаццаці жывапісных палотнах мастак "увасобіў" зімовую тэму і як класічныя краявіды, і як шматфігурныя кампазіцыі. Мастак з кожным новым творам узмацняе сімвалічнае гучанне тэмы, пераходзіць ад пейзажных выяваў зімовай Свіслачы ці Астрошына да звыклых вока вясковых дворыкаў, ваколіц. Заключным акордам серыі стала кампазіцыя "Іардань на Палессі", пакланенне магутным каменным крыжам і душам продкаў, што пададдзена мастаком па-за часам і рэальнай прасторай.


Г. Вашчанка. Іардань на Палессі. Алей. 2002. Фота В. Брусінскага.

ГРАФІКА ЛЕАНІДА ШЧАМЯЛЁВА

07.02 – 27.02.2004 Гарадская мастацкая галерэя твораў Л.Шчамялёва прадстаўляла "Графіку розных гадоў" народнага мастака Беларусі Леаніда Шчамялёва. Мастак вядомы найбольш як майстар нацюрморта, пейзажа, партрэта, сюжэтнай кампазіцыі. Свае графічныя творы Шчамялёў лічыць дапаможным матэрыялам да жывапісу. Аднак у замалёўках, накідах мастака выяўляецца яго цікавая індывідуальная манера. Пастаянная фіксацыя жывых уражанняў, ідэй, імгненных назіранняў – гэта стыль працы, вобраз мыслення і жыцця мастака.


Л. Шчамялёў. Вячэрні мацыён. Алей. 2001. Фота В. Брусінскага.

Леанід Шчамялёў ніколі спецыяльна не ствараў самастойныя графічныя творы, але захоўваў найбольш удалыя з яго пункту гледжання аркушы. Выстава "Графіка розных гадоў" прадстаўляе жанравую і тэхнічную разнастайнасць графікі майстра.

"МАСТАКА" ПРЭЗЕНТУЕ "МАСТАЦТВА"

13.02.2004 у галерэі "ONIK", што ў памяшканні Музея гісторыі беларускага кіно, адбылася прэзентацыя новага праекта "Мастак" – першага спецыяльнага выпуску часопіса "Мастацтва", прысвечанага мастаку Камілю Камалу. Рэдакцыя часопіса наладзіла таксама вернісаж мастака, дзе былі прадстаўлены яго жывапісныя і графічныя творы. Віншавалі часопіс з гэтай падзеяй старшыня Беларускага саюза мастакоў Уладзімір Басалыга, дырэктар кафэ "Астара", член папячыцельнага савета "Мастака" Барыс Ганбараў і іншыя.



Калаж М. Стаса.

ПАМЯЦІ УЛАДЗІМІРА САМСОНАВА

19.02 – 29.02.2004 у галерэі "ONIK" адбылася выстава заўчасна пайшоўшага з жыцця мастака Уладзіміра Самсонава (30.12.2003). Спадчына яго (апрача шматлікіх манументальных прац) – гэта амаль 80 твораў, выкананых у розных тэхніках: энкаўстыкі, жывапісу, акварэлі. Экспазіцыю склалі 29 жывапісных краявідаў, напісаных мастаком у апошнія гады жыцця. Уладзімір Самсонаў захапляўся акварэльнай тэхнікай. Як падкрэсліў куратар выставы мастацтвазнаўца М.Паграноўскі, алейны жывапіс мастака набыў тут якасці акварэлі – мяккасць, празрыстасць, цякучасць, вытанчанасць, што надзвычай адпавядае самой існасці прыроды Беларусі.


У. Самсонаў. Нябесны карагод. Алей. 2000. Фота В. Брусінскага.

ГРОДЗЕНСКАЕ ШМАТГАЛОССЕ

28.01 – 08.02.2004 вялікую залу Рэспубліканскай мастацкай галерэі пры Беларускім саюзе мастакоў заняла калектыўная выстава гродзенскіх мастакоў. Яна была арганізавана ў лепшых традыцыях справаздачных абласных выставаў былых часоў. Выстава гродзенцаў прыемна ўразіла нечаканым шматгалоссем – разнастайнасцю жанраў і стыляў, творчых падыходаў і імправізацый. Творы жывапісу, графікі, скульптуры, дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва не саступаюць узроўню сталічных майстроў. Істотнай адметнасцю мастакоў Нёманскага краю, большасць з якіх скончыла Беларускую дзяржаўную акадэмію мастацтваў, стала імкненне пазбавіцца ў творчасці эцюднасці, дакументальнасці, звычайнай апавядальнасці. Адчуваецца, што кожны вызнае індывідуальнасць у творчых пошуках і адмысловасць у тэхнічным майстэрстве. Частка твораў з выставы закуплена Нацыянальным мастацкім музеем РБ і Музеем сучаснага выяўленчага мастацтва.


Я. Кулік. Кірыла, епіскап Тураўскі. Папера, каляровы аловак. 2001. Фота А. Спрынчана.

РЫЦАР БЕЛАРУСКАГА ДУХУ

Выставу Яўгена Куліка, прысвечаную памяці вядомага ў Беларусі творцы і грамадскага дзеяча, у Рэспубліканскай мастацкай галерэі пры Беларускім саюзе мастакоў арганізавала суполка "Пагоня" (03.02. – 14.02.2004).


Я. Кулік. Еўфрасіння Полацкая. Папера, каляровы аловак. 1996. Фота А. Спрынчана.

Мастак пайшоў з жыцця два гады таму, так і не скарыстаўшы магчымасць арганізаваць юбілейную персанальную выставу.

На выставе былі прадстаўлены яго мастацкія рэканструкцыі беларускіх замкаў і помнікаў архітэктуры, партрэты гістарычных асоб, пейзажы, вясковыя нацюрморты, зробленыя выверанным алоўкавым штрыхом. Яўген Кулік афармляў кнігі. Найбольш вядомыя з іх – "Песня пра зубра", "Сказ аб палку Ігаравым". На асобным подыуме былі выстаўлены экземпляры гэтых кніг і фотаздымкі мастака.

МАСТАК-ПЕЙЗАЖЫСТ МІКАЛАЙ ВАЛЫНЕЦ

Выстава памяці мастака Мікалая Валынца экспанавалася ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі 17.02 – 29.02.2004. Мікалай Іванавіч скончыў у 1940 годзе Мінскае мастацкае вучылішча, вучыўся ў Л.Лейтмана і І.Ахрэмчыка. Працаваў у жанры пейзажа і партрэта.

Падрыхтавала Наталля Шарангovіч.

музычны калейдаскоп

КАНЦЭРТЫ

...

19 лютага ў камернай зале Белдзяржфілармоніі з поспехам прайшоў канцэрт, прысвечаны **15-гадоваму юбілею Дзяржаўнага камернага хору Рэспублікі Беларусь** (мастацкі кіраўнік і галоўны дырыжор – Наталля Міхайлава). Юбілейная вечарына мела назву – "Калі ў душы гармонія..." У надзвычай багатую і разнастайную праграму канцэрта, якая адлюстроўвала розныя стылі ў музыцы і розныя манеры спеваў, былі ўключаны класічныя харавыя сачыненні Э.Грыга, Т.Альбіноні, Ф.Шуберта, В.Калліннікава, Г.Свірыдава, Г.Пёрсэла, П.Цолы, а таксама харавыя творы беларускіх кампазітараў Л.Сімаковіч і А.Атрашкевіч. У выкананні артыстаў хору партытуры гучалі на беларускай, рускай, англійскай і нямецкай мовах. У канцэрце ўдзельнічалі ансамбль "Класік-авангард" (мастацкі кіраўнік У.Байдаў) і фольк-тэатр "Тосыціца" (мастацкі кіраўнік Л.Сімаковіч).

...

80-годдзю Сцяпана Сізко, вядомага беларускага флейтыста, заснавальніка кафедры камернага ансамбля Беларускай акадэміі музыкі, прысвячаўся канцэрт, які з поспехам прайшоў у камернай зале Белдзяржфілармоніі **31 студзеня.** Падчас вечарыны гучала пераважна флейтавая музыка, творы Баха, Тэлемана, Т.Альбіноні, А.Вівальдзі, М.Агінскага, Г.Гарэлавай, У.Солтана, а таксама вядомыя сачыненні для камернага ансамбля. У канцэрце ўдзельнічалі многія калегі і вучні Сцяпана Уладзіміравіча, сярод іх было шмат тытулаваных музыкантаў, лаўрэатаў міжнародных і рэспубліканскіх конкурсаў. Упрыгожылі вечарыну выступленні ансамбля флейтыстаў "Сірынкс" пад кіраўніцтвам Н.Аўраменкі і ансамбля салістаў Дзяржаўнага канцэртнага аркестра РБ пад кіраўніцтвам Барыса Нічкова і Генадзя Пядыльтэра. Можа, усё гэта і абумовіла асаблівую цеплыню і душэўную атмасферу канцэрта?

ОПЕРА І БАЛЕТ

21 лютага ў оперы «Аіда» партыю Амнерыс выканала салістка Венскай оперы, лаўрэат міжнародных конкурсаў **Людміла Шамчук.** Вяртаннем да вытокаў назвала спявачка сваё выступленне ў Мінску, якое яна прысвяціла памяці выдатных дзеячаў беларускай сцэны – рэжысёра С.Штэйна і дырыжора Я.Вашчака. Людміла Шамчук нарадзілася ў Адэсе, у 1973 годзе скончыла вакальны факультэт Адэскай кансерваторыі. З 1973 па 1977 гг. была салісткай оперных тэатраў Кіева і Мінска. Перамагла на міжнародных конкурсах імя Э.Віла-Лобаса (1977) і імя П.Чайкоўскага (1978). У 1977 г. была запрошана вядучай салісткай у Вялікі тэатр СССР, дзе працавала з 1984 па 1989 гг. З сярэдзіны 80-х гадоў выступае на сцэнах лепшых оперных тэатраў Еўропы і Амерыкі. У рэпертуары спявачкі вядучыя мецца-сапранавыя партыі, сярод якіх Марына Мнішак і Марфа («Барыс Гадуноў» і «Хаваншчына» М.Мусаргскага), Амнерыс, Азучэна, Ульрыка, Эбалі («Аіда», «Трубадур», «Бальмаскарад», «Дон Карлас» Дж.Вердзі), Кармэн («Кармэн» Ж.Бізэ), Сантуца («Сельскі гонар» П.Масканьі), Даліла («Самсон і Даліла» К.Сен-Санса), Леанора («Фаварытка» Г.Даніцэці) і інш. Партнёрамі Л.Шамчук у спектаклі «Аіда» былі Н.Шарубіна (Аіда), С.Франкоўскі (Радамес), заслужаны артыст Расіі М.Майсеенка (Аманасра), народны артыст Беларусі Я.Пятроў (Рамфіс). За дырыжорскім пультам стаў галоўны дырыжор Данецкага тэатра оперы і балета,

заслужаны дзеяч мастацтваў Украіны Васіль Васіленка.

25 лютага спектаклем «Спячая прыгажуня» тэатр оперы і балета ўшаноўваў памяць выдатнага скрыпача, народнага артыста Беларусі **Льва Гарэліка.** На працягу сарака гадоў Леў Гарэлік быў першай скрыпкай сімфанічнага аркестра тэатра. «Гэта быў музыкант ласкаю Божай», – успамінаюць пра яго ў тэатры. Менавіта саліруючая скрыпка выпявае ў балетных спектаклях усе найбольш знакамітыя мелодыі. Яна пастаянна вядзе шчырую размову з артыстамі, з аркестрам, з гледачамі. І ад таго, хто ў гэты вечар іграе сола на скрыпцы, залежыць, адбудзецца гэта размова або музыка так і застанецца наборам нот, прыгожым акампанементам для асобных харэаграфічных нумароў. У вечар, прысвечаны 75-годдзю з дня нараджэння выдатнага скрыпача, партыю першай скрыпкі выконвала канцэртмайстар аркестра Рэгіна Саркісава. За дырыжорскім пультам быў заслужаны дзеяч мастацтваў Беларусі Мікалай Калядка. А галоўныя партыі ў спектаклі выканалі народная артыстка Беларусі Кацярына Фадзеева і заслужаны артыст Беларусі Ігар Артамонаў.

4 сакавіка партыю Чыо-Чыо-сан у аднайменнай оперы Д.Пучыні выканала заслужаная артыстка Беларусі Наталля Кастэнка. У мінулым вядучая салістка беларускай оперы, цяпер яна жыве і працуе ў Германіі. Гледачы помняць Н.Кастэнку як адну з самых эмацыянальных, выразных спявачак мінскай сцэны, надзеленую незвычайным артыстычным талентам. Яе гераіням – Джыльдзе ў «Рыгалета», Мікаэле ў «Кармэн», Наташы Растовай ў «Вайне і міры», Віялеце ў «Травіяце», Надзеі Яноўскай у «Дзікім паляванні караля Стаха» – былі падуладны найтанчэйшыя рухі душы. Кожная партыя спявачкі была пазначана адметнай інтэрпрэтацыяй. Адным з лепшых у яе разнастайным рэпертуары быў вобраз Чыо-Чыо-сан. Гэту партыю Н.Кастэнка рыхтавала разам са славутай Наталляй Сац – кіраўніком Маскоўскага дзіцячага музычнага тэатра, а потым з гэтым тэатрам выступала ў спектаклі «Чыо-Чыо-сан» на гастролях у Амерыцы. Партнёрамі Н.Кастэнкі ў яе адзіны вечар на беларускай сцэне былі народны артыст Расіі Э.Пелагейчанка, народная артыстка Беларусі Н.Руднева, народны артыст СССР Аркадзь Саўчанка. За дырыжорскім пультам стаяў Андрэй Галанаў.

Т. Аляксандрава.

* * *

ЮНЕСКА аб'явіла 2004 год годам славутага танцоўшчыка і харэографа **Рудольфа Нурыева.**

У лістападзе 2003 года на сцэне МХАТа імя Чэхава адбылася прэм'ера спектакля трупы Нацыянальнага рускага балета "Возрождение". Спектакль пастаўлены па п'есе маскоўскага драматурга Віктара Генрыха, які вучыўся разам з Р.Нурыевым у Ленінградскім харэаграфічным вучылішчы. Творчы праект грунтуецца на сінтэзе драмы і харэаграфіі.

* * *

Італьянская кіназорка **Джына Лалабрыджыда** вядомая ва ўсім свеце. Невыпадкова яна, кумір гледачоў 50 – 60-ых гадоў, мела тытул "першай прыгажуні Еўропы". Але, як вядома, таленавіты чалавек – таленавіты ва ўсім. У юнацтве Джына скончыла мастацкую акадэмію і на працягу сваёй напружанай акцёрскай дзейнасці не пераставала ляпіць і маляваць. Выстава яе работ пад назвай "Жыццё ў мастацтве" прайшла ў маскоўскім Музеі выяўленчых мастацтваў імя А.Пушкіна. Сярод работ шмат прысвечана балету – "Эсмеральда", "Прыма-балерына", "Маленькая танцоўшчыца" і інш.

* * *

Апошняй прэм'ерай **Барыса Эйфмана,** аднаго з найбольш значных і маштабных сучасных рускіх харэографаў, з'яўляецца балет **"Хто ёсць хто".** Музычная аснова спектакля-"агляду" досыць стракатая – фрагменты з Дзюка Элінгтана, Самуэля Барбера, Сяргея Рахманінава. Сцэнаграфія Вячаслава Окунева, вядомага беларускаму гледачу многімі сваімі работамі ў Нацыянальным тэатры балета.

Спектакль "Хто ёсць хто" прысвечаны тэме эміграцыі рускіх артыстаў за мяжу, дакладней, у Амерыку. Галоўныя героі – два рускія танцоўшчыкі і зорка амерыканскага шоу. Цікава, што сярод выканаўцаў вядучых партый – таксама "эмігранты", нядаўнія беларускія артысты **Аляксей Турко і Ігар Сядзько,** якія некалькі сезонаў назад яшчэ танцавалі вядучыя партыі на беларускай балетнай сцэне. Абодва былі лаўрэатамі балетнай прэміі "Філіп Морыс". Як сведчыць крытыка з нагоды новай работы Б.Эйфмана, "моцны танец гэтых артыстаў найлепшы перакажна на тэрыторыі сучаснай, "пад Захад", пластыкі..." Магчыма, гэта ўплыў той харэаграфіі, якую яны танцавалі ў Мінску?

* * *

У мінулым годзе Прэзідэнт Польскай рэспублікі А.Квасьнеўскі ганараваў **Барыса Эйфмана,** мастацкага кіраўніка пецярбургскага Дзяржаўнага акадэмічнага тэатра балета, найвысокай узнагародай Польшчы – Камандорскім крыжам за выдатны ўнёсак у польска-расійскае культурнае супрацоўніцтва. Урачыстае ўручэнне ўзнагароды адбылося ў Нацыянальным оперным тэатры ў Варшаве.

* * *

6 лютага спектаклем "Шчаўкунок" Вялікі тэатр адзначыў 95-годдзе з дня нараджэння **Сімона Вірсаладзе**, выдатнага тэатральнага мастака, аднаго з карыфеяў сусветнага выяўленчага мастацтва.

З балетным мастацтвам ён быў знаёмы літаральна з дзяцінства, у Тыфлісе вучыўся ў балетнай школе ў вядомай балерыны Марыі Перыні, выхаванцамі якой былі такія знакамітыя артысты, як В.Чабукіяні, А.Чыкваідзе, Н.Рамішвілі, І.Сухішвілі.

Але перамагла любоў да жывапісу, вучоба ў Акадэміях мастацтваў у Тбілісі і Ленінградзе. Як сцэнограф, Вірсаладзе працаваў у Тбіліскім тэатры оперы і балета імя З.Паліяшвілі, у тэатры оперы і балета імя Кірава.

У Вялікім тэатры разам з харэографам Юрыем Грыгаровічам Сімон Вірсаладзе працаваў над адзінаццацю спектаклямі. Сярод іх аказаліся такія славутыя балеты, як "Легенда пра каханне", "Каменная кветка", "Спартак", "Іван Грозны", "Рамэо і Джульета" і інш., спектаклі, якія на некалькі дзесяцігоддзяў вызначылі напрамак развіцця балетнага тэатра.

Выдатны майстар касцюма, С.Вірсаладзе працаваў у кіно, стварыў цудоўныя касцюмы да фільмаў "Кароль Лір" і "Гамлет", супрацоўнічаў з вядомымі рэжысёрамі ў драматычных і оперных тэатрах.

* * *

17 лютага 2004 года памерла вядомая руская балерына, славуты балетны педагог, народная артыстка СССР **Соф'я Галоўкіна.** Выдатны дзеяч рускага харэаграфічнага мастацтва, яна пражыла амаль 90 гадоў. З іх амаль трыццаць (з 1933 года) была вядучай танцоўшчыцай Вялікага тэатра, выконвала на яго сцэне многія партыі ў класічным і сучасным рэпертуары – Нікія, Сванільда, Аўрора, Зарэма, Дзіяна Мірэль. Амаль 40 гадоў Соф'я Галоўкіна была нязменным кіраўніком Маскоўскага харэаграфічнага вучылішча. Яна выхавала цэлае сузор'е балерын, якія складаюць гонар не толькі расійскага, але і сусветнага балета. Сярод іх – Наталля Бяссмертнава, Ніна Сарокіна, Марына Ляонава, Ала Міхальчанка, а таксама Галіна Сцепаненка, Надзея Грачова, Марыя Аляксандрава.

Соф'я Галоўкіна – асобая эпоха ў рускай балетнай педагогіцы.

* * *

29 лютага ў Маскве прайшла цырымонія ўручэння прыза часопіса "Балет" "Душа танца". Сярод лаўрэатаў – мастак **Барыс Месерэр** і кампазітар **Андрэй Пятроў** (у намінацыі "Маг танца"), салістка Марыінскага тэатра **Дзіяна Вішнева** (у намінацыі "Каралева танца"), балетмайстар-рэпетытар Вялікага тэатра Расіі **Кацярына Максімава** (у намінацыі "Мэтр танца"), салістка балета Маскоўскага музычнага тэатра імя К.Станіслаўскага і У.Неміровіча-Данчанкі **Таццяна Чарнаброўкіна** і салістка Маскоўскага дзяржаўнага тэатра класічнага балета **Кацярына Бярэзіна** (у намінацыі "Зорка"), педагог-рэпетытар балетнай трупы Новасібірскага тэатра оперы і балета **Лідзія Крупеніна** (у намінацыі "Настаўнік").

* * *

У сакавіку ў Вялікім тэатры адбудзецца прэм'ера спектакля "Балеты Джорджа Баланчына".

Па матэрыялах Інтэрнета і перыядычнага друку падрыхтавала Таццяна Мушынская.

нашы аўтары

Баразна Міхась Рыгоравіч – кандыдат мастацтвазнаўства, прарэктар Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў, лаўрэат Спецыяльнай прэміі Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь за 2001 г. у намінацыі «Мастацкая крытыка і мастацтвазнаўства», аўтар кнігі «Беларуская кніжная графіка 1960 – 1990-ых гадоў» (2001).

Брылон Вольга Герцаўна. Скончыла Беларускую дзяржаўную акадэмію музыкі па спецыяльнасці "музыказнаўства". З 1989 года працуе музыказнаўцам у Белдзяржфілармоніі. З 1993 па 2002 гг. – рэдактар музычнай рэдакцыі Беларускага радыё. З 2003 года дырэктар – мастацкі кіраўнік Канцэртна-лекцыйнага бюро Беларускай дзяржаўнай філармоніі. Аўтар шматлікіх публікацый пра музычнае мастацтва ў рэспубліканскім друку.

Грамовіч Уладзімір Пятровіч – заслужаны артыст Беларусі, акцёр Дзяржаўнага тэатра лялек.

Грамыка Людміла Аляксееўна – тэатральны крытык. Скончыла Беларускі тэатральна-мастацкі інстытут. Працуе ў часопісе «Мастацтва». Аўтар шматлікіх артыкулаў пра тэатр.

Грамыка Алена Віктараўна – філолаг, супрацоўнік часопіса "Мастацтва".

Катлярская Лідзія Яўгенаўна. Аспірантка БДУ культуры. Навуковы супрацоўнік навукова-творчай лабараторыі беларускага народнага і сцэнічнага касцюма.

Кенігсберг Кацярына Якаўлеўна. Каардынатар культурных праграм Інстытута імя Гётэ ў Мінску (з 1995), арганізатар міжнародных выставачных праектаў, куратар М-Галерэі. Выпускніца Беларускага дзяржаўнага лінгвістычнага універсітэта (1992). Выпускніца Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў. Асноўная тэма навуковага даследавання – міжнароднае культурнае супрацоўніцтва ў галіне выяўленчага мастацтва.

Лецка Яўген Рыгоравіч – пісьменнік, кандыдат філалагічных навук. Аўтар кніг прозы ("Па цаліку", "Дарога ў два канцы"), многіх літаратуразнаўчых прац.

Мушынская Таццяна Міхайлаўна – пісьменніца, журналістка, тэатральны крытык. Скончыла факультэт журналістыкі БДУ. Аўтар шматлікіх артыкулаў па харэаграфіі і музычнаму тэатру. Выдала шэраг кніг, прысвечаных беларускаму балету. Стажыравалася ў Польшчы ў галіне балетнай крытыкі. Працуе ў часопісе «Мастацтва».

Нічкоў Барыс Уладзіміравіч – музыкант-габаіст, педагог, заслужаны артыст Беларусі, лаўрэат рэспубліканскага конкурсу выканаўцаў на духавых інструментах, кандыдат мастацтвазнаўства. Скончыў Уральскую кансерваторыю. У 1960 – 1966 гг. саліст Дзяржаўнага народнага аркестра Беларусі, аркестраў Беларускага тэлебачання і радыё, тэатра оперы і балета. З 1967 выкладае ў Беларускай акадэміі музыкі, у 1981 – 1991 – загадчык кафедры, з 1987 – прафесар. Арганізатар і мастацкі кіраўнік ансамбля салістаў Дзяржаўнага аркестра сімфанічнай і эстраднай музыкі (1993). Аўтар кнігі «Народныя духавыя інструменты ў музычнай культуры Беларусі» (1981).

Рыбчынскі Віктар Антонавіч – акцёр тэатра-студыі "Кінаакцёра", аспірант Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў.

Чурко Юлія Міхайлаўна, артыстка балета, мастацтвазнавец, педагог. Доктар мастацтвазнаўства, прафесар, заслужаны дзеяч мастацтваў Беларусі. Даследуе гісторыю і тэорыю харэаграфіі, беларускі народны і прафесійны танец. Аўтар манаграфій пра беларускі балетны тэатр і народны танец. Аўтар балетных лібрэта і сцэнарыяў дакументальных фільмаў. Арганізатар і кіраўнік навукова-даследчай лабараторыі танцавальнай творчасці пры БДУ культуры.

Шамрук Ала Сяргееўна – кандыдат мастацтвазнаўства, старшы навуковы супрацоўнік ІМЭФ НАН.

Шумская Ірына Міхайлаўна. Скончыла Эканамічны універсітэт. Выкладае ва Універсітэце культуры (эканамічную тэорыю). Кандыдат культуралогіі.

summary

Spiritualness and Theatre. (p.1)

The publication begins with an article where V. Saleyew, PhD, a theatre critic, B. Lutsenka, People's Artist of the Republic of Belarus, artistic director of the M. Gorky National Academic Drama Theatre, and R. Yankowski, People's Artist of the USSR, a winner of the 2003 prize "For Spiritual Revival", discuss eternity and spiritualness. In connection with this, they touch upon the problems of the theatre and criticism: objectivity and promotion through the media.

Viktar Rybchynski. *Belarusian Theatre Today.* (p. 4)

A postgraduate student of the Belarusian Academy of Arts talks about the state and the problems of the national theatrical art and the psychology of its perception by the contemporary Belarusian workers of culture as well as the ordinary public.

Liudmila Hramyka. *They've Made It.* (p. 8)

The editor of the magazine's theatre section summarizes the results and shares her impressions of the "Open Format" round-table discussion, taking part in which were A. Kureichyk, a playwright, A. Hartsuyew and U. Shcherban, directors of the Y. Kupala National Theatre, and R. Alshewski, a theatre critic.

Uladzimir Hramovich. *Uncle Uladzik.* (p. 15)

The material concerns the creative work of Uladzislaw Ulasaw, an actor of the Belarusian State Puppet Theatre, who is about to turn 75 years old.

Alena Hramyka. *A Hundred Years Without Chekhov.* (p. 16)

Chekhov's image is attractive but not easy to depict. The author of the article does it thoughtfully, putting her heart and soul into this portrait. One hundred years after the great writer's death, we learn new things about him, which may be truly illuminating.

Volha Brylon. *Larysa Aleksandrowskaya. The Round of Life (For her Birth Centenary.* (p. 18)

The material is on the life and creative work of the renowned singer of Belarusian songs including the famous *Pierapiolachka (Little Hen-Quail)*, which became her calling tune, an actress and the leading performer of the glorious parts in *Carmen, Prince Igor, Mermaid* etc., as well as one of the former chief directors oft he BSSR Bolshoi Academic Opera and Ballet Theatre. She is the best-known and most celebrated of all the Belarusian artists of the past century.

Barys Nichkow. *What Did the Competition Show?* (p. 22)

Notes on the D. Biada 3[rd] International Competition of the Performers on Woodwind Instruments (flute, oboe, clarinet, bassoon), which was held in November 2003 in the city of Lvov.

Tattsiana Mushynskaya. *"And the Stream Flows With Song...", or Inspired by Karatkievich's Word.* (p. 240)

An account of the music recital where the songs set to U. Karatkievich's verses were performed by the soloists of the Belarus orchestra directed by M. Finberg.

Yulia Churko. *Have We Lost Our Way?* (p. 26)

A polemic on the 16[th] Vitsiebsk Festival of Contemporary Choreography and its development in our country and abroad.

Iryna Shumskaya. *Romantic Depressiveness. (Gothic Aesthetics in Contemporary Music Culture).* (p. 32)

Introduction to the aesthetics of the Gothic style in rock music which developed from post-punk in the late 1970s. The article describes the Gothic rock groups from Great Britain, where they first appeared, and from other countries as well as the Belarusian Goths. They are all marked by a romantic depressiveness with unconventional peculiarities of its own, which are discussed in the article.

Yawgen Letska. *Emigrants' Return.* (p. 33)

Ales Pashkievich, a talented poet and prose writer, gives in his reminiscences a survey of Belarusian 20[th]-century drama. In his research, he has given an assessment and warned against neglect of an essential layer of drama which is very important for the nation. He has analysed the art of the Belarusian emigrant dramatists of "the first wave" and "the second wave".

Nina Sakava. *The Eternal Circle.* (p. 35)

The author's reaction to a magazine publication.

Lidziya Katliarskaya. *The Harmony of Ornaments.* (p. 36)

The article deals with the study of folk ornaments.

Katsiaryna Kenigsberg. *From the History of the DOCUMENTA Exhibitions.* (p. 39)

The article relates the history of eleven significant exhibitions of documents, which have been held in the German city of Kassel since 1950. The material is published for the first time.

Mikhail Barazna. *The Harmony of Tradition and Contemporaneity.* (p. 44)

The features of four artists belonging to the same generation – U. Savich, U. Towstsik, U. Kozhukh and U. Zinkievich.

Ala Shamruk. *Between Archaic and Contemporary.* (p. 49)

Artistic feature of Yu. Anushka, a young sculptor.

* * *

The publication is concluded with ***Artistic Life News*** (p. 52), ***Our Authors*** (p. 54), ***Summary*** (p. 55) and ***Pages of the Calendar*** (p. 56).

Я. Адзіночанка. Сакавіцкі кот.

Красавік 2004

1
85 гадоў з дня нараджэння **Раісы Уладзіміраўны Кудрэвіч** (1919 – 2000), жывапісца, графіка, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.
2
100 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Лявонцьевіча Акуліча** (1904 – 1972), кінааператара, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі;
70 гадоў з дня нараджэння **Юрыя Панцеляймонавіча Зуева**, жывапісца.
4
95 гадоў з дня нараджэння **Галіны Міхайлаўны Ізергінай** (1909 – 1954), жывапісца.
5
95 гадоў з дня нараджэння **Лазара Саулавіча Рана** (1909 – 1989), графіка, жывапісца;
60 гадоў з дня нараджэння **Сяргея Васільевіча Кліменкі** (1944 – 2001), акцёра, рэжысёра;
60 гадоў з дня нараджэння **Таццяны Дзмітрыеўны Логінавай**, кінааператара.
9
105 гадоў з дня нараджэння **Льва Маркавіча Літвінава** (сапр. Гурэвіч) (1899 – 1963), рэжысёра, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі;
70 гадоў з дня нараджэння **Леаніда Мікалаевіча Асядоўскага** (1934 – 1990), жывапісца;
60 гадоў з дня нараджэння **Людмілы Пятроўны Сямёнавай**, канцэртмайстра, заслужанай артысткі Беларусі;
50 гадоў з дня нараджэння **Святланы Леанідаўны Абрамовіч**, мастака.
10
110 гадоў з дня нараджэння **Міхаіла Ізраілевіча Фрыдмана** (1894 – 1975), рэжысёра, заслужанага дзеяча культуры Беларусі;
50 гадоў з дня нараджэння **Генадзя Вацлававіча Матусевіча**, жывапісца.
11
85 гадоў з дня нараджэння **Дзмітрыя Мікалаевіча Смоліча** (1919 – 1987), рэжысёра оперы, народнага артыста Беларусі, народнага артыста Украіны, народнага артыста СССР.
12
110 гадоў з дня нараджэння **Веры Паўлаўны Рэдліх** (1894 – 1992), расійскай і беларускай актрысы, рэжысёра, педагога, народнай артысткі Расіі;
100 гадоў з дня нараджэння **Соф'і Дзмітрыеўны Лі** (1904 – 1980), жывапісца, заслужанага работніка культуры Беларусі;
70 гадоў з дня нараджэння **Аляксандра Іванавіча Калядэнкі**, танцоўшчыка, педагога, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.
13
100 гадоў з дня нараджэння **Міхася Модэля** (Мэндэля Моўшавіча) (1904 – 1980), крытыка, тэатразнаўца.
15
105 гадоў з дня нараджэння **Веры Сяргееўны Сурскай** (1899 – 1952), пісьменніцы, перакладчыцы, мастака.
16
95 гадоў з дня нараджэння **Георгія Іванавіча Чарняўскага** (1909 – 1985), мастака-афарміцеля;
80 гадоў з дня нараджэння **Алега Вікенцьевіча Луцэвіча** (1924 – 2002), жывапісца;
50 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Мікітавіча Лосева**, плакатыста, мастака праектавання.
17
105 гадоў з дня нараджэння **Лідзіі Іванаўны Ржэцкай** (1899 – 1977), актрысы, народнай артысткі Беларусі, народнай артысткі СССР;
75 гадоў з дня нараджэння **Івана Міхайлавіча Малчановіча**, майстра мастацкай керамікі.
18
110 гадоў з дня нараджэння **Канстанціна Васільевіча Пуроўскага** (1894 – 1965), фалькларыста, спевака, лібрэтыста.
20
90 гадоў з дня нараджэння **Міхася Львовіча Юдэлевіча** (1914 – 1941), пісьменніка, тэатральнага крытыка;
60 гадоў з дня нараджэння **Яўгена Рыгоравіча Лецкі**, пісьменніка, літаратуразнаўца, крытыка, перакладчыка;
50 гадоў з дня нараджэння **Антаніны Іванаўны Шчаслівай**, мастака.
23
70 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Міхайлавіча Конана**, філосафа, гісторыка, літаратурнага крытыка, літаратуразнаўца.
25
75 гадоў з дня нараджэння **Барыса Пятровіча Льдокава** (1929 – 2002), жывапісца;
75 гадоў з дня нараджэння **Ірыны Мікалаеўны Паньшынай**, мастацтвазнаўца, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.
26
75 гадоў з дня нараджэння **Людмілы Міхайлаўны Мягковай**, мастака дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.
28
65 гадоў з дня нараджэння **Зінаіды Аляксандраўны Бандарэнкі**, дыктара тэлебачання, народнай артысткі Беларусі.

---

*Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць
за падбор прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя,
якія не падлягаюць адкрытай публікацыі. Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы
ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў.
Матэрыялы, якія дасылаюцца ў рэдакцыю, павінны быць набраны на камп'ютэры
або надрукаваны на машынцы праз два інтэрвалы ў двух экземплярах.
Дасланыя матэрыялы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца.*

*У выпадку паліграфічнага браку звяртацца ў друкарню выдавецтва "Беларускі Дом друку".
Рэгістрацыйнае пасведчанне № 734.
Падпісана ў друк 19.03.2004.
Фармат 60х90 1/8. Папера афсетная. Друк афсетны.
Гарнітура "GaramondNarrowC"
Ум. друк. арк. 7,00. Ум.-выд. арк. 8,68. Тыраж 743 . Зак. 704.
Рэспубліканскае унітарнае прадпрыемства «Выдавецтва "Беларускі Дом друку"».
220013, г. Мінск, пр. Ф.Скарыны, 79.*



Калаж Б. Баразны

ІНДЭКС 74958

БЕЛАРУСКІ ТЭАТРСЁННЯ

ДУХОЎНАСЦЬ І ТЭАТР

СТО ГАДОЎ БЕЗ ЧЭХАВА

"АДКРЫТЫ ФАРМАТ" У МІНСКУ

Падпісны індэкс
у каталогу "Белпошты"
індывідуальная падпіска - 74958
(кошт аднаго нумара 2800 рублёў)
ведамасная падпіска - 74883
(кошт аднаго нумара 7000 рублёў)
ISSN 0208–2551 МАСТАЦТВА. № 3. 1-56